

FRIEDR. MARKUS HUEBNER

MODERNE KUNST

IN DEN HOLLÄNDISCHEN
PRIVATSAMMLUNGEN

N
5272
H84

AMSTERDAM ★
VAN MONSTERS UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ

K. 5. huěknú 1947

Vás Milan B

MODERNE KUNST

in den Privatsammlungen Europas

Herausgeber Prof. Dr. Georg Biermann

Band I:

Friedrich Marks-Huebner

HOLLAND



1927

Kloppschmidt & Biermann, Verleger, Leipzig

MODERNE KUNST

in den Privatsammlungen Europas

Herausgeber Prof. Dr. Georg Biermann

Band I:
Friedrich Markus Huebner
HOLLAND



1921

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig

Plat 28
no 592

HOLLAND

Von Friedrich Markus Huebner

MIT 64 ABBILDUNGEN



1921

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig
Van Munster's Uitgevers Maatschappij / Amsterdam

Copyright by Klinkhardt & Biermann,
Leipzig, November 1921



N
5272
H84

Gedruckt bei Julius Klinkhardt in Leipzig

Der Sammlerin
Marie Tak van Poortvliet
zugeeignet

Der Sammlerin
Marie Jak van Boordvliet
zugeeignet

INHALTSANGABE

Einleitung	5
Die Sammlung Hidde Nijland	17
Die Sammlung Leuring	24
Die Sammlung Kok	30
Die Sammlung Kröller	34
Die Sammlung V. W. van Gogh	43
Kleinere Van Gogh-Sammlungen	48
Redon- und Cézanne-Sammlungen	56
Die Sammlung Beffie	62
Die Sammlung Regnault	67
Die Sammlungen Kikkert und van den Nieuwenhuijsen	71
Die Sammlung Boendermaker	75
Die Sammlungen Tak van Poortvliet und van Assendelft	79
Schlußwort	84
Künstlerverzeichnis	87



EINLEITUNG

Öffentliche Galerien, die bemerkenswerte Proben der Malerei des 19. Jahrhunderts und insbesondere des letzten und zeitgenössischen Schaffens enthalten, sind in Holland: das Städtische Museum zu Dordrecht, das Museum Boymans zu Rotterdam, das Mesdagmuseum und das Gemeindemuseum im Haag, das Städtische Museum und die Moderne Abteilung des Rijksmuseums zu Amsterdam. Die amtliche Pflege der gegenwärtigen künstlerischen Produktion und der Keime des Kommenden weist indessen lange nicht jenen großen weitausholenden Zug auf wie die Sorge Hollands um das Zusammenbringen und die möglichst vorteilhafte Aufstellung seiner wertvollen Erbstücke aus der Vergangenheit. Herrscht hier Übersichtlichkeit, Vereinheitlichung, Platzfülle, so muß die Kunst der Gegenwart sich mit ebenso unzulänglichen Stapelräumen wie notbehelfsmäßigen Anordnungs- und Belichtungsweisen begnügen. Kein Wille tritt hervor, welcher die Arbeit der genannten modernen Galerien zu einer einzigen, machtvollen Förderung des lebenden Künstlergeschlechts zusammenschlüsse, welcher eine durchlaufende Aufnahme der vorhandenen Bilderbestände in Gang brächte, welcher diese Galeriehäuser als Anlaß betrachtete, um in alle Schichten der Öffentlichkeit Sinn und Verständnis für das Wesen der neuen Kunst hineinzutragen und um solcherart der amtlichen Sammeltätigkeit des Staats und der Städte eine unmittelbar befruchtende Wirkung auf Zeit und Zukunft möglich zu machen. Zudem gebricht es den hier aufgezählten Gemädegalerien in sich selber an Gesicht und entwicklungshaftem Ebenmaß. Geschlossenheit besitzt höchstens das aus privater Neigung entstandene Museum des Künstlerhepaares H. W. Mesdag-van Houten, welches seit 1903 der Gemeinde 's Gravenhage gehört und woran nach einer Verfügung der Stifter weder durch Hinzukäufe noch durch Entnahme etwas geändert werden darf; das Museum läßt diejenige Kunst,

der es gewidmet ist: den Impressionismus französischen und holländischen Gepräges in zahlreichen und meist hervorragenden Werken von Corot, Courbet, Daubigny, Daumier, Diaz, Millet, Monticelli, Th. Rousseau, Segantini, von Bauer, Bosboom, Gabriel, Jozef und Isaäk Israëls, Jakob, Matthijs und Willem Maris, A. Mauve, Mesdag, J. H. Weißenbruch für den schreitenden Beschauer zu einem klaren Eindruck werden.

Wenn die Galerien zeitgenössischer Kunst in Holland dürftig aussehen und unplanmäßig, so erklären sich diese Übelstände aus verwaltungswirtschaftlichen Allgemeingründen. Vorwürfe wider die einzelnen leitenden Persönlichkeiten zu erheben, wäre unbillig. Bei diesen ist vielmehr, neben der wissenschaftlich-historischen Parteilosigkeit, welche ihnen durch ihr Amt auferlegt wird, ein entschiedenes Fortschrittsverlangen und ein williges Entgegenkommen für die Leistungen der lebenden Künsterschaft anzutreffen. Zudem begreifen sie durchweg ihre Aufgabe als eine erzieherische und bahnschaffende, nämlich in dem Sinne, daß sie bei den Ankäufen, die sie vornehmen, sich nicht von der Rücksicht auf den Geschmack und auf die Lieblingsnamen der breiten Allgemeinheit leiten lassen, sondern noch immer trachten, durch die Wahl ihrer Erwerbungen den Schönheitsbegriff der Laien läuternd und richtungsweisend zu beeinflussen. Andererseits suchen die Galerieleiter das Verhältnis zu den Künstlern inniger zu gestalten. Vermag man auch keine Malaufträge zu erteilen, so geschieht es doch durch die Pflege persönlichen Umgangs, daß zwischen Museum und Atelier Brücken geschlagen werden. Und wie lebhaft auf seiten der Sammlungsvorsteher die Mangelhaftigkeit der räumlichen Unterbringung empfunden wird, erhellt daraus, daß zur Errichtung der von H. P. Berlage entworfenen, den neuzeitlichen Anforderungen der Museumspflege entsprechenden Großgalerie der Stadt 's Gravenhage wesentlich durch die Haager Städtische Museumsleitung angetrieben wird.

Was die holländischen Galerieleiter hindert, der Gegenwart, den eigenen Wünschen und ihrer Pflicht der wirtschaft-

lichen Förderung gegenüber lebenden Künstlern von Rang gerecht zu werden, das ist die Beschränktheit der ihnen zur Verfügung stehenden Geldmittel. Der Strom städtischer und staatlicher Beihilfen fließt auf verschwenderische Weise, wo es sich um Ausbauten, Angestelltenvermehrung, Katalogneuaufgaben für die Schauhäuser der alten Kunst handelt; die Haushaltpläne weisen dauernde und hohe Posten auf, die für die Mehrung des vaterländischen Besitzes an klassischen niederländischen Bildwerken bereitstehen und ausgegeben werden dürfen. Im Vergleich damit sind die Jahresbeträge, welche Holland für den Erwerb zeitgenössischer Kunst übrig hat, verschwindend. Zuweisungen amtlicher Art, an welche die Bestimmung geknüpft wäre, daß hiervon nur und ausschließlich Bilder von lebenden Künstlern angekauft werden müssen, bestehen überhaupt nicht. Denn wenn auch die Leitung des einen oder anderen städtischen Museums sich eines nicht unbeträchtlichen Jahresbeitrages erfreut, so hat sie doch mit diesen Mitteln auch die vorgeschriebene und den Stadtvätern natürlich wichtiger dünkende Bereicherung des Museums mit alter Kunst, Kunstgewerbe, geschichtlichen Erinnerungen usw. zu bewerkstelligen. Die Leiter der modernen Galerien in Holland sind also mehr oder minder hilflos und müssen, beschämend genug, beständig nach Unterstützungsgelegenheiten auf der Lauer liegen, bis sich ihnen allenfalls ein günstiger Zufall bietet.

Um das Walten des Zufalls ein wenig zu beeinflussen, ist es üblich, daß die Galerieleiter sich an eine Schar angesehener und wohlhabender Leute wenden, und daß sie mit diesen eine Vereinigung von „Freunden des Museums“ begründen. Die Jahresbeiträge und freiwilligen Zuschüsse der Mitglieder formen dann den Stock, der es erlaubt, der Erwerbung einer modernen Handzeichnung, eines Sticks, eines Ölbildes oder eines Gipsabgusses, einer Plakette, einer Kleinplastik sozusagen ausnahmsweise näherzutreten. Das Sprudeln solcher privaten Quellen kann naturgemäß niemals zu einem breiten Strom anschwellen und unter Umständen suchen sich aus dem Kreise

der Spender heraus Einflüsse zur Geltung zu bringen, welche den rein künstlerischen Gesichtspunkt bei der schließlichen Entscheidung in den Hintergrund drängen. Daß immerhin durch solche Vereine Ersprießliches geleistet werden kann, bekundet das Dordrechter Museum, um dessen neuzeitliche Frische die „Vereeniging Dordrechts Museum“ Verdienste hat und das Amsterdamer Stadtmuseum, dessen Neuankäufe die Kasse der „Vereeniging tot het Vormen van eene openbare Verzameling van hedendaagsche Kunst“ möglich machte.

Eine zweite Art, dem Zufall ein wenig unter die Arme zu greifen, besteht darin, daß die Vorsteher der modernen Galerien in Holland bei Künstlern oder privaten Sammlern anknöpfen und diese bestimmen, Bilder aus ihrem Besitze der öffentlichen Sache als Leihgabe zu überweisen. Auch derlei gesellschaftliche Werbetätigkeit, die mit dem Berufszwecke eines Museumsleiters im Grunde nicht das mindeste zu tun hat, zeitigt nur selten ganz ungetrübte Erfolge. Ist es schon eine peinliche Sachlage, wenn ein Gönner freiwillig oder nach vorhergegangener Bearbeitung nicht seine besten, sondern höchstens Stücke zweiten oder dritten Ranges einem Museum zur zeitweiligen Aufstellung anbietet, so müssen des öfteren aus Höflichkeitsgründen Bilder angenommen werden, die umgekehrt zwar wertvoll sind, die aber lediglich eine Wiederholung des schon Vorhandenen bedeuten, und die somit, statt die Spannungsweite des Museumsinhaltes zu vergrößern, der Ausgewogenheit des Ganzen empfindlich Abbruch tun. Ein Beispiel bildet nach dieser Richtung die Sammlung Drucker-Fraser, Amsterdam, die dem Rijksmuseum als ständige Leihgabe unter der Bedingung überwiesen wurde, daß man ihr in einem eigens errichteten Hausanbau Säle einräume, in denen keine anderen Bilder als die der genannten Sammlung untergebracht werden dürfen. Der Museumsleitung erschien die Masse der angebotenen Bilder so wertvoll, daß sie dem Vorschlage nachkam, hierbei indessen, um Platz zu schaffen, eine Reihe von äußerst belangreichen zeitgenössischen Arbeiten — geliehene

Werke von Cézanne, van Gogh, Le Fauconnier, Bracque, Mondrian, J. Sluiter — in die wenig ansehnlichen, gegen Zugwind schlecht geschützten und auch räumlich ganz unzureichenden drei Anhängsel-Kabinette im Erdgeschoße verweisen mußte. Als vor einigen Jahren die Nachlaßsammlung W. J. Randwijk, Haag, die im wesentlichen Werke der Haager Schule umfaßte, nach dem Willen ihres Stifters dem Rijksmuseum zufließen sollte, konnte diese neue bedrohliche Einwanderung einer bereits überreichlich vertretenen Kunst nur durch einen glücklich gefundenen Vergleich abgewendet werden. Das Gegenstück zur Sammlung Drucker-Fraser bildet im Amsterdamer Städtischen Museum der Bilderbesitz des Sammlers van Essen; durch diese ihr dauernd zugewiesene Leihgabe sieht sich die Museumsleitung der Notwendigkeit überhoben, ihrerseits auf Ankäufe von Werken Jozef Israëls', J. H. Weißenbruchs, P. J. C. Gabriels, H. W. Mesdags, B. J. Blommers zu sinnen.

Schließlich sind es spendelustige Gönner und reiche Erblasser, denen die modernen holländischen Museen mitunter eine Mehrung ihres Bestandes zu danken haben, sei es vermittelt von Einzelzuwendungen, dauernden Geldstiftungen oder von unmittelbaren Schenkungen. Auch diese Art von privater Hilfeleistung beeinträchtigt, wie willkommen sie gelegentlich sein mag, im Grunde die erwünschte Handlungsfreiheit der Galerieleiter und trägt nur selten dazu bei, daß sie den Ausbau der ihnen anvertrauten Sammlungen folgerecht anzulegen und charaktervoll zu Ende zu führen vermögen.

Innerhalb des Vorrats moderner Bilder, die sich unter den skizzierten Umständen in den öffentlichen Galerien Hollands zusammengefunden haben, ist noch am ausgiebigsten der Impressionismus vertreten. A. Mauve, die drei Brüder Maris, Albert Neuhuys und ihre Abkömmlinge Breitner, Voerman, de Swart, Witsen — von allen diesen Lobpreisern des holländischen Landschaftsbildes, diesen feinen Empfindern aller Zwischentöne des Lichts und der Luft, diesen geduldigen, hin-

gebenden Gläubigen der stofflichen Wirklichkeiten, die es einer Fälschung gleichachten, in die sichtbare Wirklichkeit geistige Forderungen und Verklärungen hineinragen zu wollen, von ihnen finden sich überall sehenswerte, wenn schon nicht in jedem Falle die bezeichnendsten Arbeiten. Zugleich bedeutet der Impressionismus die äußerste Stufe der Neuzeitlichkeit; was sich innerhalb der Künste nachher zugetragen hat, die große durch ganz Europa sich fortsetzende Wende des Stilbegriffes, darüber fehlen in den öffentlichen Sammlungen Hollands die Zeugnisse so gut wie vollständig.

So entsteht denn für denjenigen, der auf der Suche nach nachimpressionistischen Bildschöpfungen die genannten Galerien durchwandert und hierbei nicht auf seine Rechnung kommt, höchstens daß er zuweilen eine einsame als Leihgabe überlassene Herrlichkeit Vincent van Goghs entdeckt, der Eindruck, daß die Wellen eines Kunststrebens, welches in der Nachahmung der Natur nicht mehr seinen Endzweck erblickt, bis nach Holland nicht hineingeschlagen sind, daß vielmehr unter dem holländischen Himmelsstriche die Entwicklung der Malerei — sehr im Gegensatz zum übrigen Europa — seit etwa 1890 gestockt und sich in bloßen Wiederholungen ergangen hat.

Daß diese Annahme fehlgreift, läßt sich von vonherein aus dem Erscheinen des Vincent van Gogh, des hauptsächlichsten Wegbereiters der gesamten europäischen Kunsterneuerung, schließen. In diesem reinblütigen Holländer lieferte das Niederländertum zu guter Stunde den Nachweis, daß die vererbte Künstlerkraft der Rasse keineswegs erschöpft und abgebraucht war, sondern daß sich in ihrem Schoße jetzt wie vordem die Keime einer allerreichsten Erneuerung bergen. In Holland ist denn auch seit dem Tode van Goghs, also seit etwa dreißig Jahren, ein Geschlecht von Malern aufgewachsen, das zwar nicht unbedingt dem stilistischen wohl aber dem menschlichen und seelischen Beispiele van Goghs folgt: was heißen will, daß sie die Ausübung der Malerei wieder als eine Aufgabe

gesinnungsstarken Verantwortlichkeitsgefühls begreift. Hatte die Rechtfertigung für die Art und die Gelungenheit des Bildeindrucks bei den Realisten und Impressionisten zum nicht geringen Teile auf Seiten des „Motivs“ gelegen, das die Maler für ihre Leinwand auswählten, also auf Seiten eines augenblicks-lang in den Brennpunkt der Betrachtung gerückten Stücks Außenwelt, so wird von den Neueren die Überzeugungskraft des Kunstwerks wieder mehr in seinen zeitlosen Aufbau gezogen, in seinen Gehalt an Willen und Gewissen. Nicht die Natur sondern die Idee, nicht die Beobachtung sondern das inwendige Erlebnis wird zum Träger des malerischen und formalen Beginns gemacht.

Mit diesen Künstlern, von denen die öffentlichen Museen Hollands schweigen, Bekanntschaft zu schließen und sie zu bewundern, bietet sich die Gelegenheit in den verschiedenen holländischen Privatsammlungen der neuen Kunst. Solche sind zahlreicher vorhanden als es gemeinhin vermutet wird. Die holländische Kunstfreude wendet sich durchaus nicht nur Bildern zu, die Ehrwürdigkeit durch ihr Alter oder durch den Namen ihres Urhebers besitzen, oder denen der Markt, die Wissenschaft, die Mode einen augenblicklichen Wertstempel aufgedrückt hat. Begabungen erst zu entdecken, sie womöglich in aller Stille fördern zu können, dies bildet auch hier den besonderen Liebhaberanreiz der echten Bilderkenner. Für sie fallen in der Tat die zahlreichen Rücksichten und Hemmungen weg, denen die Leiter der öffentlichen Museen ausgesetzt sind: Ein jeder ist sein eigener Berater; über die Empfehlungswürdigkeit eines Bildankaufs entscheidet nur das persönliche Gutdünken.

Die Fülle und Güte des Bildermaterials, das sich in den holländischen Privatsammlungen vereinigt findet, verbindet und ergänzt sich untereinander zu einer solchen Vielseitigkeit, daß diese Galerien zusammengenommen über alle Persönlichkeiten und alle Spielarten der neuen Kunstrichtung in Holland einen lückenlosen Überblick gewähren. Zugleich sind

diese kleinen, stillen Galerien der Ort, wo sich in Holland das Streben und Können von außerhalb der Grenzen ein Stelldichein gegeben hat. Neben den Arbeiten der einheimischen Modernen finden sich hier viele und auserlesene Kostbarkeiten aus dem zeitgenössischen Deutschland, Frankreich, Italien, Rußland usw., wodurch sich anregende Vergleichsmöglichkeiten ergeben. Gerade die Berührung von Bodenständigkeit und Internationalität in den holländischen Privatsammlungen macht es klar, wie sehr sich die Künste in Europa zu allen Zeiten wechselweise bedingen, sich wechselweise befruchten, wie groß also die geistige Einheitlichkeit ist, die trotz aller scheinbarer Gegensätze diesen Erdteil im Innersten verbunden hält.

DIE SAMMLUNG HIDDE NIJLAND

Über die ersten Anfänge und Ergebnisse der neuen Kunst in Holland unterrichtet am anschaulichsten die Privatsammlung Hidde Nijland. Der Besucher greift hier jenen entscheidenden geschichtlichen Augenblick gewissermaßen mit Händen, da die unentwegte Naturergebenheit der Maler sich lockert und deren Aufmerksamkeit sich von den Außendingen hinweg den Ansprüchen und Gesetzen der inneren Erfahrung zuzuwenden beginnt und doch beide, die Vergangenheit und die heraufkommende Zukunft, noch geschwisterlich enge ineinandertauchen.

Die Sammlung umfaßt etwa 500 Werke. Annähernd die Hälfte war bis vor wenigen Jahren als Leihgabe im Städtischen Museum zu Dordrecht aufgestellt. Gegenwärtig verfügt das Museum nur noch über eine kleine Auswahl von 35 Nummern. Die übrigen nahm der Besitzer bei seinem Wegzuge aus Dordrecht mit nach dem Haag. Sie bilden hier den Schmuck seines Hauses Koninginnegracht 36. Die Anordnung ist nicht galerie-mäßig; die Bilder hängen, wie Neigung und Platzgelegenheit es anempfahl. Die Wände des Vorsaals, des Treppenhauses, der Korridore, der Stuben, alles ist überfüllt. Vieles befindet sich auf dem Speicher verwahrt.

Die Sammlung besteht seit ungefähr zwanzig Jahren. Sie erwuchs aus kleinsten Anfängen. Hidde Nijland selbst erschuf sie sich Stück um Stück. Sie umfaßt in lückenloser Übersicht die Maler der Haager Schule, also Artz, Bisschop, Blommers, Bosboom, Th. de Bock, Jozef Israëls, H. Mauve, die drei Brüder Maris, A. Neuhuys, J. H. Weißenbruch. Die Künstler treten hier meist nicht mit Arbeiten in großem Format, mit sogenannten Museumsstücken auf, sondern mit kleineren und unbelauschteren Leistungen, mit Studien in Öl, mit Wasserfarbenskizzen, die von Fall zu Fall aufschlußreiche Einblicke in das Proben, Anlegen, Sichüben ihrer Urheber gestatten.

Insbesondere kommt J. H. Weißenbruch mit einer stattlichen Reihe von 120 Aquarellen zur Geltung.

Vollständig vorhanden sind auch die Vertreter der holländischen impressionistischen Nachblüte. Von G. H. Breitner, dem draufgängerischen Maler des Großstadtgetriebes, der bewegten, militärischen Schauritte und des nackten, lichtumhät-schelten Frauenkörpers weist die Sammlung allein annähernd fünfzig Ölgemälde auf. Um ihn, den unbestrittenen Führer der Jungamsterdammer Luft- und Lichtmaler, gruppieren sich Isaac Israëls, A. de Swaert, P. Rink, Voerman. Diesen schließt sich mit zahlreichen Aquarellen Marius Bauer an, der bered-same Huldiger des Morgenlandes, welcher Rembrandtsches Helldunkel, äußerste Beobachterschnelle und den Zauber mau-rischer Märchenstimmungen mit braunen Tinten ineinander zu brauen trachtet.

Von denjenigen, die in Holland den Seh- und Arbeitsweisen des Impressionismus die Gefolgschaft versagen — ein Widerstand, der dann und wann durch ein halbes Entgegenkommen abgelöst wird — finden sich in der Sammlung gleichfalls hervor-stechende Probestücke. Der Unterschied der beiden Rich-tungen beschränkt sich in diesem Entwicklungsabschnitt zu-nächst nur auf Äußerlichkeiten. Eine nach außen gewendete nervöse Eindrucksgier verkündigt sich auch in dem peinlich genauen Porträtisten Jan Veth, in dem beharrlichen Beob-achter des Aquariumlebens S. W. Deysselhof, in dem japa-nisch kühlen Schilderer der Vogelwelt Th. van Hoytema, in dem hingeebenen Erbauer naturgetreuer Blumen und Flaschen-stilleben Fl. Verster: Nur daß sich diese Maler bemühen, die heranflutenden, die eingefangenen Reize fester aneinander zu binden, Stufungen und Eingrenzungen zu schaffen, wo-durch die Stofflichkeit der Erscheinungen behütet wird, im Meere des Lichts und der Atmosphäre ganz und gar hin-zuschwinden. Was so erreicht wird, ist eine gewisse verlängerte Zeitdauer des Wahrnehmungsvorganges und eine stärkere Beherrschtheit des Bildgefüges. Gegenüber den rein male-

rischen Künsten des Farbenflusses und der wühlenden Pinselhiebe wird das Ausdrucksmittel der ruhig sondernden zeichnerischen Linie bevorzugt.

Einschneidender greift das Schaffen Jan Toorops in die Entwicklung ein. Er überträgt in Holland den Bruch mit der impressionistischen Malformel von der Oberfläche des Bildes bis in die Gebiete des kunstgewerblichen Zweckbegriffs und der Weltanschauung. Es kümmerte ihn wenig, daß die Lehrvorschrift der unentwegten Naturnachahmung lautete, die Malerei dürfe, da sie die Kunst des Sichtbaren ist, nur wiedergeben, was wirklich und sichtbar sei. Er wagte es, wieder Erfindungsgabe zu haben. Seine Tafeln wallen über von Musik, Geistererscheinungen, Rätselgefühlen, von lauter Unwirklichkeiten. Was aus diesen Werken emporschwebt, drängt nicht allein gegen die Augennetzhaut des Beschauers an, sondern rüttelt ebenso heftig an dessen Vorstellungsvermögen, an dessen verborgenen Angst- und Freudezuständen.

Mit seiner großen geistigen Aufgeschlossenheit, die ihn bewog, sich auch organisatorisch für die Förderung neuerscheinender Begabungen einzusetzen, Ausstellungen in die Wege zu leiten, Ankäufe zu veranlassen, wechselseitige Künstlerbeziehungen zwischen Holland und dem Auslande anzuknüpfen und schon dadurch unendlich anregungsreich auf seine Heimat einzuwirken: mit diesem immer unermüdlichen Spürsinne zog Jan Toorop aus allen Reichen des Denkens und der Empfindung, aus untergegangenen Kulturen, aus entlegenen Erdgegenden und Glaubensbekenntnissen in seine Malerei Darstellungsstoffe, Schmuckzutaten, Stilisierungsansätze.

Andererseits witterte er Kommendes voraus. Die Verfallstimmungen Europas, die Ratlosigkeit aller Herzen, das Anschwellen äußerer und innerer Schrecken, diese unvermeidliche Qual, die erst später ganz reif werden und sich entladen sollte, hat Jan Toorop auf seinen Bildern durch mehr als ein Gleichnis zum Voraus dargestellt.

Die Sammlung Hidde Nijland enthält an Tooropschen

Werken ungefähr dreißig. Unter ihnen findet sich eine der Hauptschöpfungen des Künstlers aus der Zeit, da er sich in Belgien aufhielt und die Brüsseler Künstlervereinigung „Les Vingt“ ihn zu ihren Gründungsmitgliedern zählte: die um 1895 gemalte „Hetäre“. Eine Fee, die aus dem Meere stammt und bei schlichten Fischersleuten Unterkunft gefunden hat, legt das geborgte Armutsgewand ab und verläßt ihre Beschützer, um sich, schön und gefährlich, landeinwärts in die Welt zu begeben, in deren Getriebe die Gestalt des Verführers auf sie lauert, in deren Dickicht sie Verführte ohne Zahl zur Strecke bringen wird. Zauberisch wie das Geschehnis ist des Bildes Vortrag: Wunder von Farben erblühen; die Figuren blicken mit erfahrenen uralten Augen; von den nordischen Fischerdirnen hat eine Haar und Backenknochen einer Japanerin. Derlei Unwahrscheinlichkeiten vermehren die Überredungsstärke. Es ist eine Welt, die, um zu bestehen, den Vergleich mit äußeren Wirklichkeiten nicht nötig hat.

Auch wo Jan Toorop ein Stück Außenwelt, etwa einen Landschaftsausschnitt, festhält, macht er sich nicht zum willenlos Unterworfenen des Natureindrucks. Auf dem Gemälde „Fischer am Meer“ weiß sein Pinselstrich der Umrißlinie des gebückt hinstapfenden Seebären, der Wölbung des breiten, seitwärts gekippten Schiffsbauchs, dem Gespiegel der Wasserrinnen eine Form zu verleihen, die hinausdrängt über das buchstäbliche Aussehen der Dinge und die in ihrer Gewolltheit und ihrer Anmut einen eigenen Schmuck- und Schönheitswert besitzt. Die nämlichen Stilisierungsbestrebungen sind gegenwärtig in Jan Toorops pointillistisch gemalten Bildern. Die Nervenempfindsamkeit der Wirklichkeitsschilderer schuf sich zwar in dem Verfahren der Farbenzerlegung das ihnen am innigsten und am zweckentsprechendsten zugehörige Wiedergabemittel. Aber Toorop benutzt es, um durch das Geflimmer der Tupfen gerade den bleibenden Kern der Dinge, ihr strenges Raumbedingtheit hindurch schimmern zu lassen. Auf dem Bilde „Vor dem Streik“, dessen Gegenstück „Nach dem Streik“

in der Sammlung W. Kröller hängt, wird der Eindruck des Monumentalen, den etwa G. Seurat durch die Betonung der mathematischen Umrißspuren in den Dingen zu Wege zu bringen sucht, von der menschlicheren Bedeutsamkeit groß aufgefaßter Vorgänge getragen.

Der Hang Jan Toorops, mit Stift und Pinsel aus den Erscheinungen ihren erzählerischen, gleichnishaften Sinn herauszuholen, erfährt seine reichste Ausbildung in der sogenannten symbolistischen Schaffenszeit des Malers. Die Arbeiten dieser Jahre zeigen ein Wuchern von Gesichtern, Wahnbegriffen, Bewußtseinsverdoppelungen, die künstlerisch zu bewältigen, Toorop sich bis an die Grenze des Möglichen anstrengt. Über die Bildflächen wogt es von krausen und klaren, von steigenden und fallenden Linien, die sich aus aufgelösten Frauenhaaren und schwingenden Glockenmündern, als Duft aus Blumenkelchen und als Schwaden aus Räucherfässern entschütten, und die den Atemzug des Übersinnlichen vergegenwärtigen sollen, darin die Menschen glücklich oder unglücklich hinleben. Hierher gehören in der Sammlung Hidde Nijland u. a. die Bilder „Versinkender Glaube“ und „Tod, wo ist dein Stachel“?

Zur innerlichsten Angelegenheit eines ganzen Lebens wurde das Leiden an der kulturellen Zerfahrenheit des 19. Jahrhunderts und die Bekämpfung des impressionistischen Wiedergaberezeptes bei dem Holländer Vincent van Gogh. Die handwerklichen und die weltanschaulichen Mühsale, die vom Anfange bis zum Ende seine Künstlerlaufbahn begleiten, entsprangen aus dem tragischen Auftrage, den die Geschichte der Malerei ihm zugewiesen hatte, nämlich: daß er gleichzeitig im Impressionismus wurzeln und den Weg zu seiner Überwindung vorzeichnen sollte. Er war das Gefäß von beidem, des Sterbens und der Neugeburt.

Diese Tragik durchscheint bereits die Früharbeiten; sie ist hier vielleicht noch schicksalhafter, noch ungeheuerlicher zu spüren als später, wo es der seelischen Bedrängnis des

Künstlers möglich wird, sich dank des erreichten handwerklichen Könnens unaufhaltbar auszuleben. Was sich auf den in Frankreichs Süden angefertigten Bildern erfüllt, das kündigt sich mit unzähligen feinen Spuren auf all den Übungsblättern an, die van Gogh im dumpfen Drange seines Suchens und unter der Düsternis des ewig umhangenen holländischen Nebelhimmels anfängerhaft hervorbrachte; damit schließt sich die Entwicklungskurve dieses kämpfenden Künstlers, die so unbegreiflich und wirr anmutet, zum Ringe einer wundersamen Folgerichtigkeit.

Die Anzahl an Handzeichnungen aus van Goghs belgischer und Brabanter Zeit, welche die Sammlung Hidde Nijland enthält, beträgt etwa 140. Es sind Blätter aller Größen und von jeder Art graphischen Wiedergabeverfahrens: Tinte-, Kohle-, Bleistift-, Steinzeichnungen. Unter den letzteren befindet sich ein Abdruck jener Studie des „Träumenden Mannes“, die van Gogh offenbar aufs innerlichste beschäftigte, denn er hat diesen Vorwurf mehrmals in seinem Leben neu aufgegriffen, bis er ihm in dem gleichnamigen Ölgemälde, welches die Sammlerin W. Kröller besitzt, die letzte und entscheidende Fassung verlieh. Eine Auswahl von hundert Abbildungen dieser van Goghschen Zeichnungen veröffentlichte 1905 der Verlag Versluys, Amsterdam.

Neben einer naturgetreuen Wiedergabe, die zu erreichen sich van Gogh auf diesen Blättern abmüht, enthalten sie als zweites eine rein geistige Eigenschaft, nämlich das tiefe Staunen vor dem Leben und das andrängende, fast leidenschaftliche Erbarmen mit den Mühseligen und Beladenen, das in van Gogh zeitlebens mächtig war. Die Erscheinungen werden nicht kühl und unbeteiligt, nicht bloß sachkundig ins Auge gefaßt, sondern vom Künstler zu Trägern all seiner halbbewußten, quälenden Gefühle, Auflehnungen, seelisch-sittlichen Forderungen erkoren. Nicht die Tätigkeit, das Alter, die Gliederstellung eines Arbeiters oder Bauern genügt es festzuhalten: in

der Gebärde soll sich mehr als das, das allgemeine und ewige Menschsein aussprechen.

Rein formal trachtet van Gogh den Umriß, der bei den Malern der Haager Schule den Körpern abhanden zu kommen drohte, wieder zu schärfen und die Flüchtigkeit des Eindrucks in eine bedächtigere Gangart zu überführen. Seine Wiedergabe arbeitete auf Standfestigkeit, auf körperliche Durchbildung hin. Statt um Verfeinerung war es ihm um Wucht und Ursprünglichkeit zu tun. Hierbei ist es lehrreich zu sehen, aus welcher Flut von fremden Einflüssen der Maler sich allmählich emporringen muß. Überall stößt der Betrachter auf Übereinstimmungen und auf Abhängigkeiten, die van Gogh für eine Weile im Fahrwasser Josef Israëls' oder A. Mauves oder O. Millets zeigen und die doch im nämlichen Augenblick leidvolle und oft rührend unbeholfene Verwahrungsversuche gegen die angeführten Vorbilder bedeuten. Nirgendwo droht die Gefahr, als ob van Gogh sich im fremden Können zu verlieren vermöchte, nirgendwo die Eitelkeit, sich mit den Federn eines anderen zu schmücken. Selbst die Übungsblätter aus jenen dunkelsten Jahren, da van Gogh, selbst ein Ratloser, im belgischen Kohlenrevier als freier Seelenhirte wirkte, werden durch ihre Inständigkeit, obwohl ihnen die künstlerische Verklärung abgeht, menschlich gerechtfertigt. Angesichts all dieses Fleißes und dieser trotzigen Geduld, läßt sich der Stolz begreifen, der späterhin van Gogh im Gedanken an seine Lehrjahre beseelte. Rühmte er sich doch geradezu, daß er ein Ding deswegen gleich so aufsetzen könnte, wie er es vor Augen sähe, weil er, bevor er zu malen anfang, solange gezeichnet und Perspektive studiert habe. Es sind diese schweremutsvollen, hier und da mit trüben Aquarelltönen übertupften frühen Handzeichnungen des Malers, aus denen sich das Siegesgepränge seiner späteren Ölmalereien heiß und überwältigend ans Licht ringt.

DIE SAMMLUNG LEURING

Die Wegwendung vom Impressionismus erstreckte sich nicht allein auf das Gebiet des Empfindens und der malerischen Wiedergabe. Die Ablösung des einen Zeitgeschlechts durch ein anderes sorgte hier gewissermaßen zwangsläufig für Wandel. Bedeutsamer war es, daß plötzlich an Dinge gerührt wurde, die für alle Jahrhunderte gefeit und über der Vergänglichkeit heute herrschender, morgen unterliegender Malerschulen erhaben zu sein schienen. Eine dieser Fragen, die zu stellen früher für unsinnig gegolten hätte, betraf die Daseinsberechtigung des Staffeleibildes als solchen.

Das Staffeleibild, das eines rundherum gelegten Holzrahmens bedarf, um künstlich genug und von außen her in sich selber einen Abschluß zu finden, mutete die Maler, die jetzt auftraten, als peinigende Unmöglichkeit an. Daß es gefertigt wurde, ohne daß der Malende den Platz kannte, für den es bestimmt war, daß es sich also für jeglichen Tapetenhintergrund eignen, sich jeder Art von Nachbarschaft an den Zimmerwänden anpassen sollte, dies alles stempelte es zu einem Spielball des Zufalls und zum echten Kinde einer Kultur-entwicklung, die dem Gefühle für wachstumhafte Zusammenhänge den Garaus gemacht hatte. Und auch dies steigerte nicht den Ernst und die Notwendigkeit eines Staffeleibildes, daß seine Absicht auf Vortäuschung ausging und daß es hieraus seine Wirkungen bezog: An der Wand hängend, wollte es gewissermaßen ein Guckfenster bedeuten und einen Ausschnitt der Natur liefern, der je nachdem Blumen, Früchte, Wildbrett, Anverwandte, gewesene Begebenheiten oder Traumgespinste zeigte und derart das Viereck des Wohnraums, statt diesen zu schließen und ihn als baukünstlerische Tatsache sprechen zu lassen, öffnete, lockerte, zu sich selbst in Widerspruch setzte.

Es war eine ganz innerliche Aufgabe, die Malkunst, die sich

von ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung losgerissen hatte, wieder an die Umwelt, an die Menschen und an eine unmittelbare Nutzverwendung heranzuführen. Mit ein paar Handgriffen und nur äußerlicher Behendigkeit war nichts auszurichten. Der Künstler mußte zuvörderst sich selber der Allgemeinheit verpflichtet empfinden lernen und wieder Anschlüsse an den Dienst des handwerklichen In-Reih-und-Glied-Stehens gewinnen. Auf der Lithographie „Träumender Mann“, welche die Sammlung Hidde Nijland bewahrt, steht von Vincent van Gogh eigenhändig die Anweisung geschrieben: „Il faut que cette feuille soit vendu à 15 ctms“, womit sich die Abneigung des Künstlers gegen den feierlichen Art-pour-Art-Zweck des Malens und sein Verlangen ausdrückt, das Volk zu erreichen, dem Volke durch Niedrighalten des Kaufpreises den Erwerb guter Kunst zu ermöglichen. Auch Jan Toorop ließ es sich angelegen sein, von der Staffelei weg in Zwischenräumen immer erneut die Werkstätte des Glasbrenners, des Edelschmieds, des Glasurtöpfers aufzusuchen, nicht um hier bloß beratend und durch Beibringung der zeichnerischen Entwürfe mitzuhelfen, sondern um in der Berührung mit den Rohstoffen Inzucht und Gehirnlichkeit aus seinem Formgeföhle fernzuhalten. Seine letzten Arbeiten, mit denen er gegen das Wesen des impressionistischen Staffeleibildes Verwahrung einlegte, sind die 1919 entstandenen, auf Holztafeln gemalten zwölf Passionsbilder, welche die Kirche von Oosterbeek besitzt; sie sind als Platten unmittelbar in die Wandfläche eingelassen und formen derart eine einzige, räumlich-geistige Zusammengehörigkeit mit der Mauerumschließung.

Am entschlossensten erhob in Holland die Forderung nach künstlerischer Handwerklichkeit Thorn Prikker. Zwei Ziele trieben und beherrschten ihn — diese: Die nervöse Zersplitterung der Wahrnehmungen im Bilde wieder zur Einheitlichkeit und zur Größe zusammenzubinden; andererseits das Bild aus der Heimatlosigkeit seines Wandschmuckdaseins für dauerhaftere, architektonisch einleuchtendere Bestimmungen zu erretten. Die

beiden Ziele waren aufs Innigste untereinander verklammert. Und da Thorn Prikker selbst vom Impressionismus herkam und diesem — auf seinen Licht und Luft schildernden Wachskreideblättern — wie alle Welt die erforderliche Ehrenbezeugung gemacht hatte, so bedeutete der Schritt, den er unternahm, mehr als eine Handlung des hellsehtig gewordenen Kunstverständes. Der ganze Mensch war beteiligt. An die Stelle gepflegter Reizempfindlichkeit, die das Ich gegen alle Eindrücke bis zum Selbstzerfalle entgegenkommend machte, galt es auch innerlich eine Haltung anzunehmen, daran die neuzeitlichen Erregungen sich machtlos brachen. Das Handwerk, die künstlerische Begabung, das Menschengemüt, es musste alles irgendwie auf das Ewige zustreben, dem Ewigen dienstbar sein, und so erklärt sich denn der starke religiöse Einschlag, der die Lebensleistung dieses Meisters kennzeichnet.

In Holland erweckte Thorn Prikker kaum ein tieferes Verständnis. Er wandte sich deswegen ins Ausland. Anfänglich in Krefeld (1904), hernach in Hagen (Westfalen) fand er die Menschen und die Voraussetzungen, die er zur Durchführung seiner Pläne benötigte. Er erhielt Malaufträge, die seinem Hange zum Wirtschaften im Großen vollauf Genüge taten. Er durfte unmittelbar auf die Wand malen (Gesellenhaus in Neus), Kirchen mit monumentalen Glasbrandfenstern versehen (Drei-Königinnen-Kirche in Neus), die schier verloren gegangene Kunst weihvoller Mosaik-Komposition erneuern (Hagener Stadthalle); kleinere, schon früher versuchte Gewerbe, wie die Batikmalerei, die Möbeltischlerei, die Gobelinwirkerei bereicherte er mit immer neuen Mustern und technischen Verfeinerungen. Die Zahl seiner Schüler und sein Ansehen vermehrten sich andauernd. Gegenwärtig wirkt er als Lehrer an der staatlichen Kunstgewerbeschule in München.

Eine der wenigen Persönlichkeiten, die in Holland von Anfang an den Künstler geschätzt und ihn in seinen Bestrebungen werktätig unterstützt haben, ist der praktische Arzt Dr. W. J. H.

Leuring. Bei ihm ist der Hauptanteil aller Thorn Prikkerschen Werke zu sehen, die sich in Holland befinden.

Bis zum Jahre 1920 bewohnte der Sammler die für ihn anno 1900 von Henry van de Velde erbaute Villa Wagenaarweg Nr. 30 im Haag (Wittebrug), in dessen Treppenhaus Thorn Prikker ein großes Wandgemälde anbrachte, das zu besichtigen auch der jetzige Besitzer W. Galestein Kunstfreunden gern gestattet. Das Werk, das einen kirchlichen Weihevorgang darstellt, wird für die Geschichte der Kunstentwicklung in Holland stets von hervorragender Bedeutung bleiben. Es klebt nicht als ein farbiger Belag auf der Mauer, sondern mit einer förmlichen Gier nach architektonischer Verschmelzung und Dauerhaftigkeit hat der Künstler das Linienspiel und die Farbenbalken in den mehrschichtig aufgetragenen bunten Zementputz unmittelbar eingegraben. Damit entsteht ein Schmuckgebilde, das die Mauer nicht behängt, verdeckt und verdrängt, das vielmehr an der Formung der Mauer mitarbeitet, die Mauer betont und feiert. Das Werk kann nicht beliebig von seinem Platz genommen, nur gewaltsam mit Meißel und Spitzhacke abgesprengt werden.

Die übrigen Bestände der Sammlung Leuring befinden sich in dessen neuem Anwesen: Huize Middelaar in Mook bei Nymegen. Von Thorn Prikker enthält sie eine überreiche Auswahl jener, in Belgien (Visée) angefertigten, impressionistischen Buntstiftblätter, auf denen die Eindruckswelt in ein Flockengestöber reigenhaft rieselnder Farbtupfen aufgelöst ist. Die Kohlkopfstudien, denen der Maler zuvor (1903) oblag, sind in mehreren Fassungen vorhanden. Von den blaßfarbigen großen Figuren-Kompositionen auf Karton, die mit ihrer Hervorkehrung des linearen Ausdrucksmittels die ganze spätere Entwicklung des Künstlers vorauskünden, enthält die Sammlung Leuring namentlich solche, auf denen beides, die Linienführung und der erzählende Inhalt, noch nicht wie später hie und da ins Verwirrende, Zuviel-Gewollte mündet. Auch Hausgerät von Thorn Prikkers Hand: geschnitzte und mit Elfenbeinzieraten

versehene Truhen, Stühle, eine Wiege, sowie eine bronzene Kaminfeuerplatte, die in weicher Modellierung einen Trupp Jünglinge beim Fußballspiel darstellt, gibt es zu sehen.

Daneben sammelte Dr. Leuring, ein Zeitgenosse und Umgangsfreund aller aufstrebenden Schriftsteller und Maler der achtziger Jahre, eine Menge anderer Werke, deren Auswahl und Schönheit von einer nicht geringen Kennerschaft Zeugnis ablegt. Meisthin waren im Augenblicke der Erwerbung die Namen der betreffenden Künstler noch von keinerlei öffentlichen Vorliebe auf den Ruhmesschild erhoben. So gibt es eine Erlebnissprühende, nach der Bürgerschen Ballade „Leonore“ getaufte Tafel von Jan Toorop, deren wilde, grellentzündete Farbengewalt nicht im mindesten auf den bläßlichen Graphiker von späterhin deutet. Auch enthält von ihm die Sammlung einen ersten Entwurf des großen Gemäldes „Das Schiff“, dessen endgültige Fassung Frau W. Kröller gehört. Jener gegenüber darf die viel weniger umfangreiche ursprüngliche Ölskizze noch rauschender, noch glorreicher genannt werden. Von dieser schmeidigen kultivierten Malweise führen Verwandtschaftsbeziehungen zu James Ensor, dem belgischen Maler, dessen Werke in Holland, trotz der Nachbarlichkeit beider Länder, so gut wie unbekannt sind; die Sammlung enthält von ihm ein unendlich hell, sinnlich und zugleich mit beherrschter Geistigkeit gemaltes Geflügelstilleben. Der Genter Georg Minne ist mit einer Holzskulptur vertreten, die aus einem Schaffensabschnitt stammt, da Naturnachahmung und Stilisierung im Wollen des Künstlers noch ungeklärt beieinander lagen und der Durchbruch zu der, für ihn hernach eigentümlichen gotisierenden Formgebung noch nicht vollzogen war. An Belgiern, von denen die Sammlung teils Ölgemälde, teils graphische Arbeiten aufweist, sind des weiteren G. Lemmen, Baseleer, W. Vaes, H. v. d. Velde, Th. van Rysselberghe zu nennen. Das Frankreich dieser Zeitstufe wird durch zwei Werke vergegenwärtigt, die mit ihren Ansätzen von straffer Raumschilderung die Brücke zur Zu-

kunft schlagen: eine klare und lautere, aus knappen Farbwürfeln gefügte Tafel von P. Signac, „Meeresbucht“ (1896) und eine warmtönige, schlichte Innenraumschilderung von Maurice Denis, die den Geist jenes Pariser Nabi-Kreises veranschaulicht, dem Denis zugehörte. Das Bild hellt die Linie auf, auf der sich — mit Henri Rousseau und André Derain — die französische Formvereinfachung fortentwickeln mußte.

DIE SAMMLUNG KOK

Zu Jan Toorop und Johan Thorn Prikker, die an die Spitze der Gegenbewegung gegen den holländischen Impressionismus (Haager Schule) zu stellen sind, gesellt sich als dritter Willem van Konijnenburg. Auch er erblickt vornehmlich in der zeichnerischen Linie das Mittel, der Gesichtswahrnehmung wieder Bestimmtheit und Schärfe und dem Formengefüge der Bildtafel wieder eine höhere Gesetzlichkeit zu verleihen. Ihn drängt jedoch nicht, wie J. Toorop, der Hang zum musikalisch empfundenen, in sich selber reichen und beredsamen Auf und Ab gebogener, gezackter, gekräuselter Kurven oder etwa, wie Thorn Prikker, die Rücksichtnahme auf allerlei Erfordernisse kunstgewerblicher Schmuckanwendung. Die Aufteilung der Fläche und der Aufbau ihres figürlichen Inhalts entwickelt sich bei ihm nach rein rechnerischen Erkenntnissen. Den Ausschlag geben planimetrische Überlegungen. Das Ziel lautet: Sichtbarmachung schönheitlicher Maß- und Zahlenverhältnisse. Daß dem Künstler hierbei nicht die Erreichung nüchterner formaler Gleichgewichtszustände auf der Tafel vorschwebt sondern ein lebendiges Erstrahlen mathematisch-geometrischer Grundtatsachen, versteht sich von selbst.

Diesen Maler kennen zu lernen bietet am besten Gelegenheit die Sammlung F. H. Kok im Haag, Bezuidenhoutsche Weg Nr. 31. Sie besteht seit 1909. Der Besitzer begann sie anzulegen, nachdem er aus Niederländisch-Indien endgültig in die Heimat übersiedelt war. Seine Sammelfreude richtet sich fast ausschließlich auf Bilder Willem van Konijnenburgs, die ihm mehr als nur Beweise glänzender Könnerschaft bedeuten. Die eigene Art des Empfindens schafft zwischen ihm, seinem Hause, seiner Familie und zwischen den in allen Zimmern angebrachten Kartons, Ölgemälden, Skizzen des Künstlers innige Beziehungen. Manches Werk wurde eigens für ihn ausgeführt oder wurde durch ihn von der Staffelei weg erworben, ohne

daß der Künstler es zuvor öffentlich ausstellen konnte. So bietet sich denn dieser Besitz mit den ungefähr hundert Werken, die er umfaßt, als die reichste Sammlung van Konijnenburgscher Schöpfungen dar, die es gibt.

Von den Arbeiten aus der ersten Periode des Künstlers enthält die Sammlung lediglich Stichproben. Es war die Zeit, da van Konijnenburg in Holländisch-Limburg der Natur nachging und nicht daran dachte, dem, was seine Augen aufnahmen, von sich aus ein geistiges, umbildendes Mehr hinzuzufügen. Immerhin verrät bereits das große Ölbild der Maastrichter Straße mit dem Ochsen gespan, welchen Weg die Entwicklung einschlagen sollte. Das Rind zwischen der Gabeldeichsel, die plumpe Wucht der beiden Räder und des dunkeln Karrenaufsatzes, das Geschimmer des nassen Straßenpflasters, die hinter einer feuchten Luft halb erlöschenden Häuserfronten, all dies ist mit jenem koloristischen Schmiß gepackt und hingesetzt, darin die Meister der Haager Schule sich hervortaten. Einen stilistischen Gegensatz bildet die Karrenlenkerin, die hoch über dem Gefährt thront. Ihr Ausdruck ist von ganz anderer Art als die der übrigen auf dem Bilde festgehaltenen Dinge. Die Augenblicklichkeit der Erscheinung kehrt sich hier ins Beharrliche, ins Gegenwartenthobene. Die Rumpfhaltung dieser Frau, die Geschlossenheit der Schulterlinie, die feste und massige Befestigung des Kopfes verkünden das Bemühen des Künstlers, über die bloße Naturtreue hinaus, begriffliche Formgültigkeiten zu schaffen, Formeln des Erhabenen zu prägen.

Im Maße wie W. van Konijnenburg in dieser Richtung weiterschreitet, gelangt er dem Motive gegenüber zu einer immer größeren Selbständigkeit. Ein Selbstbildnis, das in der Sammlung Kok hängt, prunkt noch mit all den klugen Erlesenheiten der impressionistischen Wiedergabe: Aus dem dunklen, zudeckenden Farbbrei des Hintergrunds holt der Pinsel das Gesichtsoval nur halbwegs ins Helle, sammelt er die Ausdruckskraft der Mannesmiene ganz in die gespitzte Pupille,

lüftet er seelenkundig ein Einzelschicksal. Das Bildnis des Schriftstellers A. Plaschaert hält sich weit weniger an das Erfassen feiner und feinsten Wesensspiegelungen. Die Wahrheit des natürlichen Aussehens wird hier durch eine andere, minder sinnliche ersetzt: die Züge empfangen ihre Deutlichkeit aus der Kraft der an ihnen vorgenommenen formalen und gedanklichen Läuterungsarbeit. Den letzten Schritt tut van Konijnenburg, wo ihm der Kopf eines Modells nur als Vorwand dient, um einen bestimmten sittlichen Begriff zu verkörpern. Es entstehen dann jene lebensgroßen Charakterbüsten wie „Der Krieger“, die nicht einen porträtmäßigen Einzelfall ausdrücken sondern eine allgemeine, über die persönlichen und sozialen Bindungen hinaus dringende Steigerung des Menschentums. Kein größerer Gegensatz als zwischen dem Pathos, dem erzieherischen Geladensein, das den Bildern Willem van Konijnenburgs innewohnt und der absichtlich vorurteilslosen, immer von optischen Eintagerregungen hingenommenen Haltung impressionistischer Gemälde.

Eine dementsprechende Eigenart zeigt die Technik. Die Sammlung Kok bewahrt großformatige Kartons mit sagenfromm dahin sprengenden Ritterfiguren, wo der Künstler mit keinem Zuge ins Malerische abzuschweifen und den trockenen Bleistiftstrich etwa als einen Ersatz der feuchten Pinselspitze zu handhaben sucht. Alles was Spannung erwecken, was das Auge kitzeln und neckend hin- und hertreiben kann, ist verbannt. Strich um Strich und mit einer feinen, überfeinen Genauigkeit erzeugt die Schraffierung Hell- und Dunkelwerte, die den Figuren eine Standfestigkeit von fast steinerner Reliefhärte verleihen. Das Können der Renaissancezeit hält wieder Auferstehung und das Klassische bildet auch auf jenen Gemälden das Kennwort, wo van Konijnenburg märchenhaft romantische Stoffe aufgreift („St. Joris“) oder wo er, wie auf den Kreuzigungsbildern der letzten Zeit, seiner Linienführung eine gotische Plötzlichkeit mitteilt. Seine Darstellungen des gemarterten Christus gebieten über eine ungemeine Ausdrucks-

kraft des Schmerzerlebnisses, aber dennoch birst über dem unerhörten Opfervorgang die Welt nicht in Stücke. Die Formen wahren ihre strenge und gedrungene Schönheitsregel. Die Gebärden, Blicke, Körperstellungen der Figuren sind wehevoll zueinander abgestimmt und starr als wären sie in Bronze gegossen. Das Renaissanceideal starker und wohlgeratener Menschlichkeit obsiegt noch im Leidensuntergang.

Merkwürdigkeiten besonderer Art bilden die Anatomiestudien. Van Konijnenburg findet nicht Genüge an der Außenansicht des Menschenkörpers. Er zieht von den Ellenbogen, den Kniescheiben, den Schlüsselbeinen, Haut, Sehnen und Muskeln, weidet das Gedärm aus dem Rumpfe um das Gesetz zu ergründen, das den menschlichen Leib sich so schön bewegen, ihn in so klaren, aufrechten Maßen dahinschreiten läßt. Fragte der Impressionismus nach dem, was sich hinter und unter der Haut der Erscheinungswelt barg? Erwärmte er sich für das Aufstellen von Grundregeln des menschlichen Gliederbaus? Van Konijnenburg zeigt sich auch hier als ein Fortsetzer klassischer Überzeugungen. Ihn verlangt es, die Malerei von der bloßen inbrünstigen Könnerschaft wegzuführen und auf geläuterten Verbindlichkeiten aufzubauen, wie sie etwa der Musik und der Baukunst als Unterlage dienen. Mit dem Geiste der Baukunst stimmt übrigens auch menschlich die Herbheit und der unsinnliche Zug in der Darstellung Willem van Konijnenburgs überein. Leider hat es ihm in Holland an großen male-rischen Monumentalaufträgen bisher gefehlt. Seine dekorative Begabung mußte sich aus diesem Grunde in Entwürfen von politischen Karikaturen und von Plakatblättern ausleben. Erst in der vier Meter langen Darstellung des „Zacharias“, die für den Sitzungssaal des Rotterdamer Rathauses bestimmt war, erstand ihm die zugewiesene, seiner Art und allegorischen Vorliebe entgegnkommende Al Fresko-Aufgabe.

DIE SAMMLUNG KRÖLLER

Als ein einziger und großer, entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang spiegelt sich die Kunst der Gegenwart in der Sammlung W. Kröller-Müller, Den Haag, wieder. Hier liegt der Akzent nicht so sehr auf örtlich-holländischer Einstellung. Maßgebende Werke aus den meisten Ländern Europas legen die Einheit des neuen Strebens in der Breite nach rückwärts und nach vorwärts dar. Der Besucher wird unmittelbar gewahr, wie notwendig und folgerichtig alles verläuft: das Voneinander-Lernen und das gegenseitige Sich-Überbieten der Malergenerationen während des 19. Jahrhunderts und dann in unseren Tagen die unvermeidliche und trotzige Umkehr.

Die Sammlung ist in dem Gebäude Lange Voorhout Nr. 1 untergebracht, soweit dieses Haus, das lediglich den Zwecken der Galerie dient, den zahlreichen Stücken eine Aufstellung ermöglicht. Vieles bleibt in Kisten verpackt und steht auf Speichern und in Kellergeschossen verborgen, solange bis der Museumsbau fertig ist, den die Sammlerin für ihren Kunstbesitz durch den Architekten Henry van de Velde auf entlegener Heidefläche in Hoenderloo bei Apeldoorn errichten läßt. Zu dem Bestande an neuzeitlichen Gemälden kommen Werke der alten Kunst, z. B. Bilder von H. Baldung, den beiden Cranachs, A. Dürer, sowie in großer Fülle antike Möbel, Bildhauerarbeiten in Bronze und Stein, heimische und fremdländische Edeltöpfereien, chinesische Porzellane, bunte Fensterfüllungen aus gebranntem Glas usw. Ein nicht geringer Teil findet sich verstreut auf den verschiedenen Landsitzen der Sammlerin. Von hier aus wird einiges von Zeit zu Zeit dem Haager Stadthaus überwiesen und aus dessen Vorräten werden andere Werke im Umtausch nach außerhalb weggeführt.

Der Bestandsziffer nach ist die Galerie Kröller die größte aller modernen holländischen Privatsammlungen. Der Katalog gibt die Anzahl der Gemälde und Zeichnungen mit 669 Stück

an. Aber sie besitzt auch geistig in gewissem Sinne die Führerstellung. Durch ihr bloßes Bestehen hat sie anderen Liebhabern den Mut verliehen, sich gleichfalls auf den Erwerb zeitgenössischer Werke zu verlegen. Zudem breiten sich von hier aus auf die Laienschaft, auf die Kunstberichterstattung in den Tagesblättern, auf die Besucher der Haager Volkshochschule entscheidende erzieherische Einflüsse aus. Die Galerie bildet das Schöpfbecken, daraus die Monatsschrift „Beeldende Kunst“, die in Holland dem Verständnis neuer Malkunst wertvolle Vorspanndienste leistet, mit den Vorlagen für ihre Wiedergaben gespeist wird. Der künstlerische Beirat der Sammlerin, H. P. Bremmer, der diese Zeitschrift leitet, wirkt persönlich durch den Malunterricht und durch die Vorlesungen, die er veranstaltet, in der nämlichen Richtung. Er schlägt die Brücke von dem Galeriehause zu den Ateliers der heutigen holländischen Bildhauer, Architekten, Maler, Holzschneider, unter denen verschiedene durch Stipendien oder durch einmalige Werkaufträge von der Sammlerin gefördert wurden.

Die Besichtigungszeiten der Galerie sind Montags und Freitags von 10—4 Uhr. Der Besuch wird vom Türschließer gegen Vorzeigung einer Eintrittskarte gestattet, die auf eine schriftliche Anfrage von der Sammlerin selber zu erhalten ist. Seit dem 1. Januar 1921 liegt ein neuer Druck des Katalogs vor, dessen Benutzung frei steht. Neben diesem gibt es eine Photographie-Sammlung aller vorhandenen Kunstwerke, die jedoch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist.

Die Einteilung der Säle und die Hängeordnung der Bilder verfolgt keinerlei äußerliche und wohlfeile Veranschaulichungsabsichten nach Schulgruppen, Zeitgeschlechtern, Wertunterschieden. Das Vorhandene unterliegt einem beständigen Wechsel. Durch den Reichtum der Ankäufe drängt immerzu neues herein. Die durchlaufende Einheit stellt sich her aus innerlichen Beziehungen. Sie zu finden und aneinander zu knüpfen ist für den Besucher gerade das Spannende.

Die Malerei Frankreichs, von der Schule von Barbizon bis

zu Fontainebleau und den Nachimpressionisten, ist naturgemäß am lückenlosesten vertreten. Indessen prunkt die Galerie nicht etwa mit ganzen Stapeln Manetscher oder Corotscher Leinwände; sie bescheidet sich auf Einzelstücke, die im Gang der Entwicklung aufstrahlen und die Einschnitte kennzeichnen. Da ist E. Delacroix, der die Unwirklichkeit eines romantischen Morgenlandes mit einem wütend aus dem Rahmen fletschenden Tigerkopf und dem Aquarell eines Siesta haltenden Sultans beschwört. H. Daumier, der tragische Spötter, gibt dem Drang des Weltverächters in seinem schwärmerisch-nächtigen Don Quichote-Kopf und in einer Berglandschaft, darin Don Quichote, gefolgt von Sancho Pansa, stockhager und närrisch geisternd angeritten kommt, monumentalen Ausdruck. Odilon Redon, besonders ausgiebig vertreten, traumredet die Befürchtungen und Wunschaufwallungen seines Gemüts pastellbelebend aufs Papier. Fantin Latour kennt im Bildnis des Fräulein E. C. C. keine seelischen, keine malerischen Fragestellungen; er lebt gesichert in der Formel des Klassizismus und feiert den gepflegten, seiner selbst gewissen Bürgermenschen. Der Nöte des vierten Standes erbarmt sich J. F. Millet. Sein Mitgefühl steigert sich zur laut vernehmlichen Anklage; er verklärt den Alltag („Brotbackende Frau“) und weist ins Erhabene mit seiner kindersäugenden Frauengestalt „La Charité“. Größe und Seeleneinfalt durchwärmen innerlichst die Ansicht seines von einer Pappel flankierten, über das weite glatte Meer ausschauenden Wohnhauses zu Greville. Nüchterner, unbeteiligter blickt A. Renoir. Vor der virtuoson Meisterschaft impressionistischer Wiedergabe entweicht oft der tiefere seelische Gehalt. Sein etwas schwerfälliges Frühwerk des fast lebensgroßen Zirkusclowns, der in roten und schwarzen Puffärmeln, begafft von den dunklen Gästen in den Logen der Arena, seine Geige zum Spiel erhebt, läßt nichts von inneren Erregungen aufkommen. Die Fabel des Bildes ist des psychologischen Motivs überhaupt entkleidet; es gilt einzig der Vortrag, der feste Bau der dargestellten Szene, die grausam-meisterliche Wiedergabe der Wirklichkeit.

Als Naturwissenschaft wird die Malerei mit zunehmender Entschlossenheit von den J. B. C. Corot, G. Courbet, Ch. Daubigny, E. Breton, A. Monticelli getrieben, bis die optische und die farbenchemische Eindruckszerlegung bei deren Nachfolgern, den Malern von Fontainebleau sich soweit steigert, daß die vor den Augen stehende Körpererscheinung schließlich in einem wesenlosen bunten Hauch aufgeht. Die einen wie die andern sind jeweils mit mehreren landschaftlichen oder porträtgemäßen Werken vertreten. E. Manet fehlt. C. Pissaro (mit einer frühen Arbeit „Landschaft mit Regenbogen“), A. Sisley, A. E. Croß (Fischzug), Cl. Monet rauben der Natur die letzte Körperschwere. Gleichen Spuren folgt P. Gauguin auf einem frühen Waldbilde (1885) aus der Bretagne. P. Signac und G. Seurat, die Nachimpressionisten, suchen nachträglich, da ihr punktierender Pinsel die Zerstücklung der Dinge schon vollendet hat, jenseits der natürlichen eine geometrisierende Ordnung herzustellen: es beginnt eine schier kubische Flächeneinstellung aufzuschimmern, was jedoch ein rein dekoratives Ereignis bleibt. Cézanne, der mit kräftiger Faust das entstandene Chaos wieder klärte, fehlt.

Bei dem Belgier Th. van Rijsselberghe — vertreten mit elf Ölgemälden — wirkt die Entseelung des Punktiervfahrens noch handgreiflicher. Zwar sprudelt sein Farbensinn unbefangen und seine Palette überbietet die der Franzosen Seurat und Signac an strahlender Üppigkeit. Aber dieses Gestöber regelmäßig nebeneinander gesetzter greller Farbflocken verbirgt nicht den Mangel an schauender Gestaltertiefe. Wohl schmaust der Blick, aber das geistige Erlebnis des Betrachters scheidet aus. Ch. Doudelet („La Cathédrale“) zieht die Linie zur alttümelnden Fabulierlust des flämischen Volksstammes. Ebenso drückt die Luft und Figurenwelt der südlichen Niederlande ihren Stempel auf die Bildlegenden des in Brüssel aufgewachsenen Holländers N. M. Eekman und des mit Vorliebe in Flandern arbeitenden Franzosen W. Degouve de Nuncques, der allein mit neunzehn Tafeln eine eigene Abteilung bildet.

Aus der holländischen Neuzeit weist die Galerie Werke von Jan Weißenbruch und A. Schelfhout auf, Landschaften, mit denen die Freilichtmalerei um die Jahrhundertmitte bieder-männisch und idyllenfroh einsetzt. Tafeln des innigen Roelofs- und des großzügig vornehmen J. B. Jongkind — mit der edel-empfundnen Ansicht eines Fischerfahrzeugs auf dem Strande — schlagen die Verbindungsbrücke zum impressionistischen Blütezeitalter der Haager Schule. Diese nimmt hier jedoch einen keineswegs beherrschenden Platz ein, da sie nur durch ein paar Landschaften von J. H. Weißenbruch, P. J. C. Gabriel, J. Bosboom, A. Mauve und durch die drei Brüder Maris mit insgesamt acht Werken vertreten ist, darunter Math. Maris mit dem Porträt der Frau Troussard, das seiner Geschlossenheit und Vortragsruhe wegen hervorsteht. Lauter und vielköpfiger erscheint die impressionistische Nachfolgerschaft auf dem Plan: G. H. Breitner mit zwei flott und breit zusammengestrichenen Porträts, Fl. Verster, der eigentümlich abwechselt zwischen umständlichen Ausführlichkeiten und trunkenen Farbenergüssen, Isaac Israëls, der für die holländische Empfindungsschwere eine erfreuliche Zufuhr nervöser Temperamenteftigkeit bedeutet, H. Voerman, bei dem die Dinge („La France Rosen“) aus ihrem Zerfalle in Lichter und Tupfen sich wieder in eine größere Festigkeit der Zeichnung zu retten beginnen.

Als die Vorväter der gegenimpressionistischen Kunstströmung in Holland haben die noch lebenden A. Allebé und A. J. Derkinderen zu gelten. Die Galerie weist von jedem der beiden zwei Arbeiten auf, die viel zum Verständnis jener akademisierenden Maler des Jahrhundertausganges beitragen, den mit Werkproben ebenfalls gegenwärtigen J. Veth und G. W. Deysselhof. Willem van Konijnenburgs umfangreiche, mit dem Pinsel gleichsam gezeichnete, sepiabraune Ansicht einer Baugrube ist eine frühere Arbeit; H. P. Bremmers gestricheltes Stillleben behauptet sich gegen das verwehende Wesen des Poin-tillismus dank der Schärfe seiner Raumausformung. Nachdrücklichst kommen Jan Toorop und J. Thorn Prikker zur

Geltung. Vertreten sind Proben aus allen ihren verschiedenen Lebens- und Arbeitsabschnitten. Es verblüfft die Unermüdlichkeit ihres technischen Suchens, die Vielfältigkeit der Gebiete, auf denen sie gewirkt und die Entwicklung von Fall zu Fall gefördert haben, ihr verwandlungsreiches, hochherziges und hinströmendes Seelenleben. Kleiner im Zuschnitt steht J. Terwey da; aber die Einfalt des Herzens, nach der jene Größeren sehnüchtig fahnden, besitzt er von Haus aus. Ohne durch sonderbare Nervenzustände und strenge Sinnesabtötungen hindurch zu schreiten, versteht er es, Vorstellungen biblischen Inhalts in der Art hochentwickelter Volkskunst mit schlichten Wasserfarben zu Papier zu bringen.

Die Aufgabe, einfach zu sein — die von Th. Prikker, Toorop, Terwey durch das Mittel der Stilisierung gelöst wird — gilt den Künstlern, die mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts auftreten, nicht nur für Bildform und Erlebnis, sondern auch für die sittliche Haltung. Die Formel, daß die Kunst nur um der Kunst willen da wäre, wird leidenschaftlich abgelehnt. In dem Maße, wie die umgebende Außenwelt infolge der allzu genauen optischen Durchstöberung entzaubert wird, steigt wieder das Ich des Menschen als Hort der irdischen Gewißeiten empor und es werden plötzlich die Regeln des Bildgefüges nicht mehr von der Natur abgelesen, sondern den Forderungen des abstrakten Denkens entnommen. Das Reich der Sinneserscheinungen wird losgetrennt von dem der Kunstgestaltung; die Bildwelt soll sich kraft ihrer Gesetzmäßigkeit tragen können, die in sich selber beweisbar ist. Die einen binden diesen Grundsatz vorwiegend an die Gegebenheit des Raums (Kubisten), andere an die der Farbe (Expressionisten), dritte an die der Fläche (abstrakte Maler). Die Galerie Kröller enthält von allen aufschlußreiche Werkproben. Und da in Holland die Abkehr von der Sinneserfahrung in der Kunst nicht ein Ergebnis gesellschaftlicher, kriegerischer oder gottesdienstlicher Umwälzung ist, die Suche nach einer neuen Form sich vielmehr ungemein selbstverständlich und folgerichtig hat ausgewachsen dürfen, so überzeugt hier

die geschichtliche Konsequenz der Bewegung noch entschiedener als anderwärts. Die Reihe der holländischen abstrakten Maler wird von B. van der Leek, P. Mondriaan, W. Huszar, Th. van Doesburg, Ch. Beekman gebildet, Maler, die ihre Augen-erlebnisse vollkommen nach innen umsetzen und mittels geometrischer Flächen-, Stab- und Balkenkompositionen auf einen vorstellungslosen Formennenner zu bringen trachten. Am zahlreichsten ist in der Galerie B. van der Leek vertreten. Die Übersicht über den heimischen und fremdländischen Expressionismus weist einschneidende Lücken auf. Leo Gestel erscheint mit Arbeiten nur aus einer einzigen Periode. Charley Toorops „Familienbild“, das hier hängt, gehört zu ihren stärksten Leistungen. A. Hennig verkörpert mit einer Anzahl Temperakar-tonen die tragischen Versuche des deutschen Wesens, sich auf-zusprenge[n] und sich seelisch umzuschichten. Der Kubismus in seinem früheren Zustande, als sich die Reduktion der Gegen-stände auf Würfel, Walze und Kugel noch nahe an das Vorbild P. Cézannes hielt, vertritt L. Schelfhout mit seiner blaßtonigen Meereslandschaft. Die Farbe büßt ihre sinnliche Frische mehr und mehr ein, je weiter die geometrische Zergliederung die Oberhand gewinnt. So hell die Farbe auf den Bildern der Fran-zosen Girieux („Blumenstück“) und Herbin („Rosen“) auf-leuchtet, hat doch ihr Glanz eine künstliche, vom Gehirn aus erfundene Ausdrucksstärke. Bei Picasso erreicht diese Entsinn-lichung des bunten Anscheins ihre äußerste Grenze. M. Blan-chard, G. Bracque, J. Gris, J. Metzinger, Zarraga, schulgerechte, französische Kubisten, deren hier vorhandene Bilder die Samm-lerin auf einer Amsterdamer Versteigerung im Januar 1921 er-warb, kehren zwar wieder zu den helleren Tonlagen zurück, aber es wird von ihnen peinlich vermieden, koloristische Wärme oder eine irgendwie musikalische Klangfülle hervorzubringen. Nichts soll den Formenabbau, der vorgenommen wird, vertuschen oder abschwächen. Nur ein Zurückgehen auf die ersten Anfänge der bildnerischen Gestaltung kann dem Tun des Künstlers wieder Sinn geben und das aufbauende Vermögen erstarken lassen.

Der Mittelpunkt, um den alle diese Zeugnisse einer neuen Sehweise den Rahmen bilden, besteht aus den Werken Vincent van Goghs, der hier mit nicht weniger als 130 Nummern vertreten ist. Innerhalb dieser Reihe überwogen bis vor kurzem die Beispiele aus der französischen Zeit des Malers. Die Versteigerung der reichen van Gogh-Sammlung M. C. C. Enthovom (Voorburg), die im Herbst 1920 zu Amsterdam stattfand, setzte Frau Kröller, die mehr als zwei Drittel aller Bilder erwarb, in den Stand, ihre Sammlung mit Proben des früheren van Gogh (Aufenthalt in holländisch Brabant) zu vervollständigen. An diesen frühen Ölgemälden läßt sich ebenso mühelos wie an den ersten Bleistiftzeichnungen das Vorbild entziffern, dem van Gogh sich schülerhaft anlehnt, nicht minder aber auch sein langsames Sichaufrichten und Wachsen an seinen selbsterwählten Lehrmeistern. Er bleibt im Aufriß seiner Figuren nicht mehr der bedingungslos Unterworfenen eines Millet, und zusehends entwindet er sich H. Daumiers malerischem Vortrag, den er lange bestaunt hat. Von einem bestimmten Augenblick ab scheint es indessen, als vermöchte er von allein nicht weiter zu gelangen. Er gleicht einem Manne, der in einer dunklen Höhle herumtapt, aus der er keinen Ausweg findet. Die in Nuenen verbrachten Jahre, wo er mit dem Pinsel dem Auf und Ab des bäuerlichen Tagewerks nachgeht und viel von seiner erbarmungsstarken Ergriffenheit in die Mienen und Gebärden dieser Garbenbindenden oder säenden oder um den Eßtisch als Hausgesinde versammelten Landleute hineinzulegen anstrebt, diese Jahre enden trotz des erzielten Ausdrucksreichtums und der Beherrschung der Farbmittel zu guter Letzt mit einem Stillstand des Könnens und der Schwungkraft, angesichts dessen sich die beunruhigende Frage erhebt, was geworden wäre, wenn van Gogh aus dem allzu wasserhaltigen, bedrückenden Dunstkreise seiner Heimat nicht den Ausweg nach dem trockenen und durchsichtigen Süden gefunden hätte.

Überaus reizvoll zu beobachten ist die Lockerung der arbeitenden Hand, die Verlebendigung der Schaukraft, das Hur-

tiger- und Hellerwerden des ganzen Gefühls, das sofort einsetzte, als er den Boden Frankreichs betrat und er dank dem Umgang mit Pariser Impressionisten und dem Studium japanischer Malwerke jene kurze und angespannte Schulung durchschritt, über die er zwar schon bald darauf hinauswuchs, die ihm aber unentbehrlich war, um zu sich selber zu gelangen. Nun malt er die Dinge nicht mehr nach den Regeln der Natur, sondern abgekürzt mit ein paar Tupfen, kühn den Schlußsinn herauslesend („Montmartre“). Selbst dem pointillistischen Verfahren nähert er sich auf kurze Frist („Gasthauszimmer“), wobei er freilich nur das Mittel, nicht die eigentümliche Pariser Geistigkeit des Pointillé übernimmt; denn der Gesamtklang seines Farbenmosaiks bleibt weich und träumerisch verschleiert.

In Arles macht van Gogh sich frei von allem, was an seinem Können noch Anlehnung und leichtgetriebene Handfertigkeit ist. Er rüttelt an der herkömmlichen Deutung des Bildzwecks. Jedes Gemälde, das er vollendet, schließt eine Eroberung neuen, unbetretenen Ausdrucksgebietes in sich. Selbst dort, wo es sich um die Darstellung belanglosen Stillebens, eines Stuhls, eines Blumentopfes, handelt, setzt er sich als Gestalter und bekennender Mensch ein. In die Welt der körperlichen Dinge jagt er eine solche Welle seelischen Überschwangs, daß sie erzittern und großartig aufschäumen im Auf und Nieder eines Daseins, das nur noch geistig ist. Aus diesem letzten Schaffensabschnitt des Künstlers besitzt die Kröllersche Galerie Vollkommenheiten, wie die Bildnisse des französischen Offiziers, der Berceuse, der Arlesierin, wie die Kornfelder-, Gebirgs-, Olivenhainansichten aus der Umgegend von Arles und St. Remy und wie die freien Kopien nach dem Sämann von Millet und nach dem Barmherzigen Samariter von Delacroix.

DIE SAMMLUNG V. W. VAN GOGH

Auf die Bilder Vincents van Gogh hat zu Lebzeiten des Malers kein Käufer Jagd gemacht. Leinwände und Zeichenblätter stapelten sich zu Hauf im Haag, in Drenthe, in Nuenen. Der Künstler vergaß ihrer, nachdem er in Südfrankreich sein Zelt aufgeschlagen hatte. Von den späteren Arbeiten schenkte er bei Gelegenheit das eine oder andere Stück an Zunftgenossen fort. So gerieten sie ihm von selbst aus den Augen. Was er in Arles, St. Rémy, Auvers schuf, wanderte nach der Fertigstellung und oft noch im feuchten Zustande meist hin zu seinem Bruder Theodoor, gewissermaßen als Gegenleistung für die Unterstützung, die ihm jener in großzügiger Weise gewährte. Theodoor van Gogh, der in Paris Kunsthändler war, gehörte zu den frühesten Förderern des aufkommenden Impressionismus. Er wachte getreulich über die Gemälde, die ihm Vincent van Gogh von seinen Fahrten zusandte.

Als Theodoor van Gogh 1890 seinem Bruder unmittelbar im Tode nachfolgte, war der rechtskräftige Eigentümer des reichen Nachlasses sein Sohn V. W. van Gogh. Für ihn verwaltete, solange er noch nicht mündig war, die Mutter J. van Gogh-Bongers — wieder vermählt mit dem Maler Cohen-Gosschalk — die Sammlung, die außer den Werken des Oheims solche von verschiedenen anderen Pariser Zunftgenossen umfaßte. Ihrer Obhut zu danken ist auch die Erhaltung der vielen hundert an den Bruder Theo gerichteten Briefe des Malers, die sie sichtete und unter Beigabe einer aufschlußreichen Vorrede in drei denkwürdigen Bänden zum Drucke brachte. Soweit es in ihren Kräften stand, rettete sie die in der holländischen Heimat zerstreuten Gemälde aus Vincents Frühzeit vor der Verwahrlosung.

Der Wohnsitz von Mutter und Sohn wurde nach dem Ableben Theodoor van Goghs Amsterdam. Unter Benutzung ihres Bilderbesitzes erfolgte hier 1905 im Städtischen Museum die erste

große Gesamtschau über Vincent van Goghs Schaffen. Mit den etwa dreißig Gemälden und Zeichnungen, die von anderer Seite für die Ausstellung als Leihgabe überlassen waren, wies der Katalog die stattliche Anzahl von 447 Nummern auf.

Gegenwärtig verfügt die Sammlung nicht mehr über die ehemalige Zahl von Bildern. Durch Verkäufe wurde manches Stück herausgelöst und ging nach Frankreich, Deutschland, Rußland oder Amerika. Immer noch darf indessen die Sammlung mit dem, was sie birgt, für eine der beträchtlichsten gelten, und sie zu kennen ist für den geradezu unerläßlich, der sich ein vollständiges Bild von der Kunst Vincent van Goghs zu machen wünscht.

Soweit sich die Bilder nicht außerhalb des Landes auf einer der beständigen Ausstellungsreisen befinden, sind sie im Hause von Frau J. Cohen-Gosschalk, Amsterdam, Koninginneweg 77, anzutreffen. Der Besucher spürt unmittelbar die geistige Verbundenheit, die zwischen den Besitzern und ihm, dem hingegangenen Schöpfer der an allen Wänden untergebrachten Bilderschätze herrscht. Die Gemälde bilden hier nicht ein fremdes Kunstgut, sondern ein inniges, erinnerungsreiches Zubehör der Hauseinwohner.

Unter den Werken, die entweder der Maler bei Freunden gegen eigene eintauschte oder die noch aus den Anschaffungen des Kunsthändlers Theo van Gogh übrig sind, ragen ein Frauenbildnis von Toulouse-Lautrec von flaumiger, lockerer Pastellfarbe, ein sitzender, dufteingehüllter Mannestorso E. Bernards und ein anmutiges Mädchenbildnis von Guilleaumin hervor, drei Maler, die zum vertrauten Umgangsreise der Brüder van Gogh in Paris gehörten. An das freundschaftliche Verhältnis zu P. Gauguin, mit dem der Maler in Arles eine kurze Weile gemeinsam arbeitete, erinnern neun kleinere und größere Tafeln von dessen Hand. Sie enthüllen auf lehrreiche Weise die auseinanderlaufenden Prinzipien der beiden Künstler, den grundsätzlichen Unterschied ihres Schicksals, daraus sich von allein Spannungen und Reibereien aller Art ergeben mußten. Wo

van Gogh in erster Linie sittlich litt, und er seine Malerei dem Inhalte nach als einen Vertiefungs- und Erneuerungsversuch des geistigen Menschen begriff, da war bei P. Gauguin vornehmlich das Geschmacksempfinden verletzt. Sein Widerwille richtete sich gegen die sichtbaren Äußerlichkeiten der Zeit. Er verabscheute das Gesicht der modernen Großstadt, die Miene, das Gehabe, den Anzug, die Sprache des gesitteten Mitbürgers und suchte die Jungfräulichkeit der Welt nicht in der Einkehr bei sich selbst wie van Gogh, sondern weit fort von Europa auf Reisen nach tropischen Inseleilanden. Er ging nicht seinerseits zum Angriffe vor, er bot nicht einmal Widerstand, er floh. Trost und einullende Träume brachte ihm das Anschauen braunhäutiger Naturkinder („les Nègresses“), die mit ihren unverfälschten Trieben und ihren bloßen, lieblichen Leibern das Leben zu bejahren schienen.

Das Porträt Vincent van Goghs von dem Engländer J. P. Russel, der sich gleichfalls einige Zeit arbeitend in Arles aufhielt, wird der geistigen Größe des Malers nur unzulänglich gerecht.

Innerhalb der eigenen Werke van Goghs bilden diejenigen aus der französischen Epoche die Mehrzahl. Sie bescheinigen sein leidenschaftliches Bestreben, aus der Valeurdämmerung seines alten Stils und nicht minder aus dem Komplementärfarbengestöber des Impressionismus hinauszugelangen. Er steuerte der vollkommenen Reinigung der Farbe zu. Als Materie wie als seelischer Reizträger sollte sie eine wilde Ursprünglichkeit erreichen. „Farbe sagt etwas durch sich selber aus,“ schrieb er, „das darf man nicht übersehen, das muß man ausnützen.“ Und da er von heißem und überschwenglichem Geblüte war, mußten die Farben, die ihm als Sprachlaute dienten, sich vornehmlich in den heftigsten grellsten Stärkegraden bewegen. Das Überschüssige an Kraft ließ ihn gegen den satten gezähmten Sinn des Zeitalters aufstehen. Die Reihe der „Blühenden Bäume“, die er im Frühjahr 1888 kurz nach seinem Eintreffen in Arles malte, haben nichts gemein mit den schwelgerischen Impressionen der Haager Freiluftmaler. Er-

schüttert und übergücklich wirft er sich in den unsäglichen Blütenzauber und das Zierliche und Duftige wird unter seinem Pinselstrich strotzend.

Eines der Landschaftsbilder aus der Umgebung von Arles mit bläulichen Alpenzügen im Hintergrunde zeugt mit seiner großzügigen Tiefenschichtung und der hierdurch erzielten unerhörten Baufestigkeit für das umfassende Seelengleichgewicht des Künstlers, dessen er sich bei seiner Ankunft in Südfrankreich erfreute. Die Bilder dieses Frühjahres, die er in Arles und in St. Marie malte, sind allzumal Dankgebete an das eigene, nun vollkommen beherrschte Können. „In manchen Augenblicken bin ich im Besitze einer ungeheuerlichen Hellsichtigkeit,“ schreibt er, „wenn die Natur so schön ist, und ich fühle nicht mehr, daß ich bin, und das Bild kommt mir wie im Traume.“ (Vergleiche die Gemälde: „Blühende Obstgärten“, „Blühender Mandelbaumzweig“, „Sonnenblumen“, „Park von Arles“, „Bauernwohnung in der Provence“, „Arlesierin“.)

Nach und nach verwandelt sich die unbefangene Hingabe an den Süden in eine eifernde fieberhafte Auseinandersetzung, die den Menschen in eben dem Grade aufreißt, wie sie den Künstler vorwärts an die letzte Grenze seiner Entfaltungsmöglichkeit stößt. Wo beglücktes, weitgeöffnetes Schauen gewaltet hatte, schnellt das Ungenügen herzu und der Geist des Künstlers reißt in sein wildes Geflacker die Himmel, die Zypressen, die Hügelketten, welche er schildert. Um Stützpunkte in seiner Einsamkeit und Wirrnis zu finden, wendet er sich an dieselben Meister, denen er zu Beginn seines Wegs die erste zeichnerische Schulung verdankt hatte. Doch wenn er jetzt in St. Rémy nach Stichen und unzulänglichen Photographien Werke von Millet, Rembrandt, Delacroix in Öl nachkomponiert, so haben die Wiedergaben mit den Originalen gerade nur den figürlichen Aufriß, nichts in der Farbe und der besonderen Geistigkeit gemein. Das Breiterzählerische der Vorlage wird von van Gogh allenthalben zum Ausdruck nackten, dramatischen Bekenntnisses gesteigert. Die zahlreichen Einzelstücke „Travaux des

Champs“ nach Millet, die „Pietà“ nach Delacroix sind in jedem Striche van Goghs Eigenbesitz. Sie bedeuten keine Zweit- ausgaben sondern Leistungen, die zum Beschauer durch sich selber sprechen.

Von den verschiedenen Bildern, welche die Sammlung aus van Goghs letzten Lebensmonaten enthält, da er sich nach Auvers in die Behandlung des Doktor Gachet begeben hatte, ergreift vor allem das „Kornfeld mit schwarzen Vögeln“. In den Briefen heißt es hierüber: „Nach Auvers zurückgekehrt, habe ich mich sofort wieder an die Arbeit gemacht, obwohl der Pinsel mir fast aus den Händen sank. Genau wissend, was ich wollte, habe ich seither drei große Tafeln gemalt; es sind ungeheure Getreideflächen unter ruhelosem Himmel, und ich habe mich nicht vor dem Versuche geschämt, darin Traurigkeit, äußerste Verlassenheit auszudrücken.“ Das Bild ist unvollendet geblieben, und van Gogh hat danach kein weiteres angefangen. Heldenhaft ringt hier der Geist des Künstlers gegen die Umnachtung, die er gegen sich heranrücken fühlt. Der ganze Jammer des Zusammenbruchs wirft seine Schatten voraus. Nichts wird beschönigt. Van Gogh enthüllt seine Zerrissenheit mit demselben Bekennerdrang, der ihn zeitlebens auszeichnete. Dem Bilde, mit dem die Laufbahn des Künstlers dunkel und schaurig abschließt, hängt in der nämlichen kleinen Kammer jene dunkle und schwermütige Tafel der „Kartoffel-esser“ gegenüber, die erste größere Darstellung in Öl aus seiner Brabanter Studienzeit, die nach seinen Absichten den Blick des Betrachters aus dem Leben der Zivilisation hinweglenken sollte auf das natürliche Dasein des ländlichen Arbeitsvolkes.

KLEINERE VAN GOGH-SAMMLUNGEN

Vincent van Goghs Werke den Holländern nahe geführt zu haben, ist das besondere Verdienst des Kunstschriftstellers und Mallehrers H. P. Bremmer. Die Mühewaltung war nicht gering. Denn wenn irgendwo die Lebensleistung dieses europäischen Umwerter und Neuschöpfers auf Argwohn, Spott und Mißgunst stieß, so in Holland. Noch heute ist die Anzahl derer, die unter den holländischen Kunstliebhabern dem leidenschaftslosen Impressionismus der Haager Schule den Vorzug geben, beträchtlich. Gemeinhin geht ihre Stellungnahme mit einer erklärten Gegnerschaft wider den gepaart, der seine holländischen Lehrmeister überwuchs und durch sein größeres Menschentum, seine unerbittlichere Künstlerinbrunst sie vor der Geschichte für immer in den Schatten einer nur örtlich bedeutsamen Malereiblüte gestellt hat.

H. P. Bremmer warb für das Verständnis van Goghscher Kunst durch Vorträge vor gewählter Zuhörerschaft, einführende Zeitschriftenaufsätze, die auch in Buchform erschienen sind, Herausgabe von Abbildungsmappen, Mithilfe bei der Einrichtung dieser und jener Privatsammlung. Es formte sich eine Art Gemeinde um ihn, die sich seiner Ästhetik in Dingen der Kunst aufs Wort unterwirft und sich gegen Anschauungen aus anderen Lagern willentlich abschließt. Nachdem er an die Sammlung W. Kröller im Haag als der künstlerische Sachverständige bestellt wurde, gewann er hier das Wirkungsfeld größten Stils, das ihm erlaubte, durch Auswahl und Erwerb der von ihm bevorzugten Maler dieselben im Ansehen des Marktes und der öffentlichen Meinung auch praktisch auszudrücken. Gewissermaßen als das Bindemittel seiner Anhängerschaft darf das Lieferungswerk „Beeldende Kunst“ betrachtet werden, das von Bremmer einmal im Monat herausgegeben wird, und worin er an Hand von jeweils acht Abbildungen gewissermaßen in Unterrichtsbriefen Fragen des Handwerks, des Zeitstils, des

Ästhetischen erörtert. Die Beispielbeilagen werden, sofern sie moderne Kunst betreffen, zumeist nach Gemälden, Standbildern, Töpferarbeiten solcher Sammlungen hergestellt, denen Bremmer als Anreger und Helfer nahesteht.

Diese Privatsammlungen zeigen eine durchlaufende Bevorzugung ein und derselben Künstlernamen. Sie besitzen deswegen, zumindest dem Geiste nach, untereinander eine große Ähnlichkeit. Werke von Malern der Haager Schule fehlen so gut wie völlig. Andererseits verschließt man sich geflissentlich gegen Ausländer wie etwa Cézanne, Munch, Hodler. Unter den heimischen Werken genießen die den Vorrang, auf denen zeichnerische Festigkeit, deutliche Umriß- und Gefügebetonung wieder zur Herrschaft kommt. Wenn Bremmer dem Impressionismus ein Zugeständnis macht, so höchstens in seiner Schätzung für Theo van Rijsselberghe und Isaac Israëls, von welchem letzterem besonders kennzeichnende Stücke sich in der Privatsammlung J. M. P. van Glerum, Amsterdam, befinden.

H. P. Bremmer selbst hat in seinem Wohnhause, Trompstraat 322, s'Gravenhage, eine schier erdrückende Bilderfülle zusammengebracht. Der Eintretende spürt unmittelbar, daß der Sammeltrieb hier als die führende Lebensleidenschaft und nicht bloß als eine beiläufige Liebhaberei herrscht. Zugleich liefert dieser Besitz das Anschauungs- und Lehrmaterial, das H. P. Bremmer bei der Abhaltung seiner Malkurse benötigt. Van Gogh allein ist mit 73 Werken, vornehmlich mit Proben aus seinem Brabanter Lebensabschnitt vertreten, mit düster gebräunten Bauern- und Bäuerinnenbildnissen und mit Stilleben („Die Schuhe“). Unter den Bildern aus seiner französischen Reifezeit ragen die mächtig gebauten und farbengrellen Bildnisse der Arlesierin und des Gärtners und früheren Ochsentreibers Patience Escalier hervor.

Außer für van Gogh hat sich H. P. Bremmer von Anfang an nachdrücklich für Thorn Prikker eingesetzt, von dem er die frühesten überhaupt erhaltenen Arbeiten (1887—1890) und die großen symbolischen Kartonzeichnungen wie „Der neue Tag“,

„Moine épigne“, „Moine sauvage“ besitzt, und für Floris Verster. Beide Maler haben insofern Gemeinsamkeiten mit Vincent van Gogh, als auch sie dem Divisionismus und dem Luminismus der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine strengere, festere Aufbauformel gegenüberstellten. In der technischen Anwendung der neuen Vorschrift und namentlich in der Anlage ihrer ganzen Geistesperson sind sie von Vincent van Gogh wesentlich unterschieden. Namentlich Floris Verster, der in der Sammlung Bremmer mit so hervorragenden Werken wie „Schneelandschaft“ und „Riesenkürbisse“ vertreten ist und der während eines gewissen Schaffensabschnittes überraschende Ähnlichkeiten mit van Gogh in der Pinselführung, im Farbauftrag, im Temperament aufweist, neigt letzten Endes viel eher zum Anschlusse an altmeisterliche holländische Berufstätigkeit denn zu einem Durchbruche der Malerei nach neuzeitlichen Zielen.

In der Sammlung des Druckereibesitzers W. Scherjon zu Utrecht, Oude Gracht 307, der als Verleger für das von H. P. Bremmer herausgegebene Mappenwerk „Beeldende Kunst“ zeichnet, ist van Gogh u. a. mit einem Montmartrebild aus seiner Pariser Zeit vertreten, das auf anschauliche Weise den Übergang des Künstlers von seiner holländischen Malerbesorgtheit um die Erzielung offener, horizontverdämmernder atmosphärensättigter Bildweite zu seinem späteren Bestreben beleuchtet, die Tafelteilung zu straffen und der Farbe Eigenwert zu verleihen. Das Bild zeigt, wie der Pariser Aufenthalt für van Gogh den Sinn einer ganz kurzen Atempause hatte. Seine Art des Betrachtens während dieser knappen zwei Jahre ist viel kühler, viel unpersönlicher als vor- oder nachher. Der Stil dauert, bis die kühle Wissenschaftlichkeit seiner französischen Gefährten den Maler erstickt und knebelt und er in der Provence — genau so wie in den Brabanter Tagen, jetzt aber mit ganz anderen, viel reicheren Ausdrucksmitteln — seine Bilder wieder zu Zeugnissen einer seelisch sittlichen Weltanschauung macht.

Anklänge an die Pariser Übergangswerke Vincent van Goghs zeigt hinsichtlich des farbigen Wärmegrads die Landschafts- und Bildniskunst des Holländers W. P. Tholen, nur daß bei diesem die halbe Loslösung von den Grundsätzen der Haager Schule nicht Durchgangsstufe, sondern das dauernd festgehaltene Endziel bleibt. So wiederholt sich diese Malerei im Handwerklichen sowohl wie im Stimmungsgehalt, und auf den Kinderbildnissen Tholens versteigt sich manchmal die Glätte und Gekonntheit zu fast süßlichen Wirkungen. Er ist seelisch genommen der Milchbruder jener, in der Sammlung Scherjon gleichfalls reichlich vertretenen Floris Verster („Bockkinge“), J. A. Zandleven („Kanne, Kohl und Äpfel“), J. Voerman („Stromlandschaft“), die sich ängstlich hüten, ihr Werk als unmittelbar menschliches Bekenntnis zu begreifen. Mit Is. Israëls („Lesendes Mädchen“, „Mädchenköpfe“) bilden sie den Nachhall und den Abschluß des holländischen Impressionismus.

Bei Theo van Rijsselberghe („Fische“) kommt es zu Versuchen, den Impressionismus dekorativ abzuwandeln, was den Mangel an seelischen Mitteilungskräften trotz der aufgewendeten, rauschhaften Farbenfülle nur noch entscheidender bloslegt. Auf Bildern B. van der Leeks und Leo Gestels läßt sich in dieser Sammlung teilweise das nämliche Bestreben zu flächig-dekorativer Gegenständlichkeit bemerken (und van Rysselberghe „Fische“ erinnern durch das planimetrische, teppichartige, bunte Gewirr der Farbenfelder aufs lebhafteste an Leo Gestels „Olivengarten“), jedoch lebt sich auf diesen Arbeiten eine ganz andere, dem Spiel und dem Überschwang förmlich entgegengesetzte Formabsicht aus. Das Wort führt hier eine fast rechnerische Besonnenheit. Im Betrachter sollen Empfindungen von wesentlich begrifflicher Art geweckt und befriedigt werden. Auf Schmuckwirkung und Sinnlichkeit wird erst an zweiter Stelle hingearbeitet.

Eine Anzahl mächtiger Schöpfungen Vincent van Goghs enthält auch die Sammlung H. Tutein Nolthenius in Delft, Nieuwe Plantage 82. Unter den Zeichnungen aus früher und später Zeit,

die sich hier finden, ergreift das Bildnis von van Goghs Vater, das düster und lastend aufgefaßt ist, sehr im Gegensatze zu jener, in der Sammlung W. Kröller aufbewahrten Bildniszeichnung der Mutter, auf der eine leichte und helle Wiedergabe gepaart geht mit der persönlichen Anmut und Offenheit der Dargestellten. Das Selbstbildnis van Goghs in dieser Delfter Sammlung ist eins der erschütterndsten, die es gibt. Es stammt aus der Leidenszeit von St. Remy. In den hageren, fahlen Zügen, dem flackernden Blicke, dem farbenzügelnden Hintergrunde drückt sich aus, gegen welche Bedrohung seines geistigen Daseins der Maler damals stündlich ankämpfte. Das Bild des „Engels“ nach Rembrandt, welches sich hier findet, bedeutet gegenüber dem Original eine gleich geniale und sprühend persönliche Neudichtung.

Neben diesen Werken besitzt H. Tutein Nolthenius mehrere, nach Mitgliedern der Familie gemachte Porträtbildnisse Thorn Prikkers, auf denen großgeführte, zusammenhaltende Linienkurven auf die Rolle hindeuten, die in den späteren Glasfenstergemälden des Künstlers das schwere und schwarze Geäder der Bleifassungen spielen wird; die Flächen werden hierdurch zugleich abgeteilt und gestützt. Ein Floris Verster von 1893 („Rote Rosen“) von einer wundervoll glatten glaserhaften Farbhaut bei großer bewegter Kühnheit des Pinselaufsatzes läßt deutlich die Herkunft des Künstlers von seinem Lehrer H. Breitner erkennen und weist andererseits hinüber zu den späteren Versuchen, da Verster die impressionistische Technik durch gewissenhafte Farbenbindung und peinlichste Beobachtung zu überwinden trachtet. W. Kamerlingh Onnes sucht mit dem schönen warmtonigen Gemälde eines Seemanns mit rotem Barett in der nämlichen Weise aus der Gegenwart heraus in die Auffassungsweise einer anders benervten Vergangenheit zu flüchten.

Die Sammlung W. Brückmann, Scheveningen, Oldenbarneveltlaan 21 weist unter ihren kleinen Beständen von van Gogh nur ein einziges Bild — eine Landschaft aus der Provence mit

wildgereckten Olivenbäumen — auf. Die gemäßigte Moderne wird durch Werke von W. Degouve de Nuncques, J. A. Zandleven, J. Voerman, B. Eekman verkörpert. Ihnen scharf gegenüber steht B. van der Leek mit einer besonders gewichtigen Bildermenge und P. Mondriaan. Van der Leeks Bilder schildern den Zeitvertreib und das berufliche Getue der Gegenwart mit schonungslosem, plärendem Hohngelächter. Die Gesichter gleichen in ihrer Starrheit schreckhaften Larven. Unverbunden, wie automatische Puppen, verharret und droht Mensch neben Mensch. Kein Gemeinschaftsgefühl durchwärmt und beflügelt die Gruppen, die Massen. Die Flächigkeit der Figurenanordnung spiegelt das ganz tiefe Verhängnis des Lebenden von heute wieder, der auch als Einzelner nicht den Mut und den Willen hat, voll, rund, plastisch zu sein. Grausam wie van der Leek empfindet Charley Toorop die gegenwärtige, seelische wie gesellschaftliche Vereinsamung eines jeglichen. Ihre Kinderbildnisse (Kohlenzeichnungen und Ölgemälde), von denen sich eins in der Sammlung Brückmann befindet — andere Werke der Malerin sind in den Sammlungen W. Kröller, Bremmer, Scherjon anzutreffen — legen den Ausdruck der Trauer bereits ins Auge der Jugendlichen. Tochter von Jan Toorop, empfangt die Künstlerin von dessen Seite immerhin einen weicheren, einbildungsreicheren Gemütseinschlag, der sie antreibt, ihren Schilderungen der inneren Not eine Wendung zu tröstlicher Träumerei, zu tiefer, schweigender Beschwichtigung zu verleihen.

Hier, wie in allen diesen kleineren Sammlungen, wird der Gemäldebestand in größerer oder geringerer Anzahl durch bildhauerische Kunstwerke ergänzt. Der bevorzugte Künstler ist der Holländer J. Mendes da Costa, der in seinen figürlichen Bronzestandbildern (z. B. der Harfe singende König David in der Sammlung H. Tutein Nolthenius) gotisches Formempfinden auf eine persönliche und geistreiche Art zu verheutigen weiß. J. C. Altorfs Sondergebiet ist der in ruhiger Stellung verharrende Tierkörper. Die Kennmale desselben — Behaarung,

Gefieder, Klaue, Glieder, Bau — werden von ihm nicht mit möglichster Annäherung an die Realität ausgebildet sondern vereinfacht zu streng stilisierten Reliefflächen. (Briefbeschwerer, Treppenpfähle in Holz, Arbeiten in Elfenbein, Silber usw.). Demgegenüber zieht Zijl bei seinen Menschenhäuptern, Tierleiberabgüssen, Tänzerstatuetten all das malerische Ungefähr von Bosselungen, Krusten und Schlagschatten mit heran, wie die bei einer lockeren und impressionistischen Behandlung der Oberfläche zu entstehen pflegen.

Gänzlich für sich steht die Sammlung M. P. Voûte, Amsterdam, Heerengracht 481. Der Geschmack ihres Besitzers geht grundsätzlich eigene Wege und auch ihre Entstehungsgeschichte hat keine Verknüpfung mit den vorerwähnten kleineren van Gogh-Sammlungen. Sie enthält von van Gogh drei Gemälde aus dessen gemäßigter Zeit, bevor in Arles über ihn der letzte Aufbruch seines Innern und seines Könnens kam. Eins der drei Werke, eine Vorstadt-Landschaft, bildete ehemals eins der reichen Glanzstücke der Sammlung Nemes, Budapest. Von Paul Gauguin gibt es das große Bild der „Tahitiennes“, auf das Ch. Morice in seinem Werke über den Maler besonders die Aufmerksamkeit hinlenkt. Von J. B. Jongkind überrascht ein kleines Landschaftsbild aus der Spätzeit des Künstlers (1883) einen Fluß mit Schiff und Windmühlen darstellend, durch die nahe Verwandtschaft mit der Technik des fast nur andeutenden Impressionismus; an die Stelle seiner herkömmlich glatten Pinselführung ist eine sehr persönliche, benervte, mit Tupfen arbeitende Ausdrucksweise getreten. Desgleichen zeigt sich hier Monticelli in einem großen Landschaftsbilde mit vielem schattigen Baumschlag von einer weniger bekannten Seite. Das bei ihm gewohnte Schwelgen in der Paste hat einem weichen, geduldigen Zubereiten der Farbe, einer gedämpften Großartigkeit des Vortrags Platz gemacht, die von Ferne an Courbets ruhige Naturidealisierung erinnert. Zwei Pastelltafeln von Degas, die der Sammler auf Pariser Nachlaßversteigerungen samt einer größeren Anzahl Radierungen erwarb, verkörpern die höchste Entfaltungsstufe

der Eindruckskunst in ihrer ausdrücklich französischen Zuspitzung, diese Stufe, wo der Wahrheitsnachweis eine spielerisch gehandhabte Genußmehrung geworden ist und wo die farbige Anlage von unfehlbarem Geschmack, der malerische Scharfblick von einer zärtlich tastenden Schmeichelei, der wissenschaftliche Eifer von einer heiteren krampflosen Weisheit begleitet und beherrscht wird.

REDON- UND CÉZANNE-SAMMLUNGEN

Besonderer Wertschätzung erfreut sich in Holland Odilon Redon. Seine Steindrucke, Pastellzeichnungen, Ölgemälde fanden den Weg hierher verhältnismäßig zahlreicher und früher als in andere Länder. Der Künstler selbst kam studienhalber des öfteren nach Holland und bis zu seinem 1917 erfolgten Tode rissen die Freundschaftsbeziehungen nicht ab, die ihn mit einzelnen seiner holländischen Bewunderer innig verknüpften.

Von der Kunst Vincent van Goghs steht diejenige O. Redons nicht dermaßen weit entfernt als es auf den ersten Blick scheinen mag. Der nämliche Widerspruch gegen die nüchterne wissenschaftliche Eindruckswiedergabe, bei der im 19. Jahrhundert die Malerei endigte, meldet sich in der Kunst des einen wie des anderen zum Wort. Freilich in den Mitteln, mit denen sie auf Umkehr dringen und die Bahn für neue Darstellungsaufgaben frei machen, unterscheiden sie sich. Van Gogh kämpft den Kampf für die Oberherrschaft des Geistes und der Menschlichkeit in der Malerei hauptsächlich als einen sittlichen aus. O. Redon flüchtet in Märchengefilde und gewinnt hier mit Gleichnissen, die aus allerpersönlichsten Ängsten und Entzückungen hervorgehen, die Macht, den Alpdruck der Alltagserscheinungen von sich zu wälzen und sich völlig an die eigentliche und inwendige Wirklichkeit hingeben zu können. Ein Bekenntnis aus seinem Munde lautet: „Die Natur schreibt uns vor, den Gaben, die sie uns verliehen hat, zu folgen. Meine haben mich in die Welt des Traumes geführt; ich habe die Folterungen der Phantasie und die Überraschungen, die sie mir unter dem Zeichenstift bescherte, über mich ergehen lassen; aber ich habe sie, diese Überraschungen, geleitet und gelenkt nach künstlerischen Gesetzen, die ich kenne, die ich empfinde: allein zu dem Zwecke, um das Ungewisse, das an den äußersten Grenzen des Denkens liegt, in seinem ganzen Umfange und in

seiner ganzen Anziehungskraft durch einen spontanen Reiz auch bei dem Betrachter hervorzurufen“.

Bei den Verwandlungswagnissen, die O. Redon von den Wirklichkeitsformen der Dinge weiter und weiter wegführen, gelangt er zu Bildlösungen (z. B. auf dem graphischen Blatte „des yeux sans tête flottaient comme des mollusques“), die wie Vorwegnahme der in Europa erst weit später einsetzenden reinen Abstrakt-Malerei aussehen. Der erzählerische Inhalt weicht einem Konzerte vorstellungsloser Linienstrudel und Helledunkelergüsse. Die Farbe verrichtet keine untergeordnete Dienste als Illustrationsmittel, sie enthält ihren Mitteilungszweck in sich selber. Dabei ist die mitteilende Absicht geschwängert mit Nebensignalen, Rätseln und Zwischenempfindungen. Ein Redonsches Grün, Rot oder Gelb besitzt wohl die Hitze der gleichen Farben bei Vincent van Gogh aber nie deren leidenschaftliche Eindeutigkeit. Über seine Tafeln gleitet es hauchig oder gewitterschwül von Leuchtkugeln und Duftnebeln und unsagbaren süßen Wolkenbänken aus Regenbogenglanz, und das Sinneswerkzeug, für welches all dieser zarte, ahnungsvolle Klingklang aufgeführt wird, ist Auge und Gehör in einem. Wallungen der Seele, ihre Beschattungen, Aufschwünge, Ratlosigkeit sind es, die O. Redon erhorcht und heraufbeschwört und damit verlegt er jedenfalls die Entscheidung und den Mittelpunkt des Schaffens wie van Gogh ganz in das inwendige Erlebnis.

Eine Gruppe für sich bilden unter O. Redons Werken die Blumenstilleben, Landschaften, Köpfe, die für den Künstler Ausflüge in die sinnliche Umwelt, Erholungspausen nach allzu hochgeschraubten geistigen Spannungen bedeuten. So sehr diese Arbeiten durch ihre Wiedergabe, ihren farbigen Adel hervorragen, offenbaren sie doch den Sinn und das Ausmaß von O. Redons malerischer Sendung lange nicht so deutlich, wie die Tafeln und Blätter voller erdichteter Seinsgebilde. Vielmehr sind es diese, von denen jener starke Einfluß ausgeht, dem sich in der Folgezeit eine ganze Schaar internationaler Künstler

willig unterworfen hat. Redon selber spricht über das Ziel, das ihm am wichtigsten dünkt, das letzte Wort, wenn er schreibt: „Man wird in meinen Arbeiten keine körperliche Form finden, keine die objektiv um ihrer selbst willen nach den Gesetzen von Licht und Schatten durch die hergebrachten Mittel der Modellierung erfaßt wird. Höchstens habe ich mich, weil man doch möglichst alles verstehen muß, oft im Beginn bemüht, sichtbare Gegenstände nach dieser Methode der alten Optik wiederzugeben. Ich tat es zur Übung. Aber ich erkläre es heute in voller bewußter Reife und ich lege darauf den Nachdruck: meine ganze Kunst beschränkt sich allein auf die Hilfsmittel des Helldunkels, und viel verdankt sie auch den Wirkungen der abstrakten Linie, dieser aus der Tiefe kommenden Kraft, die unmittelbar den Geist beeinflusst. Die suggestive Kraft kann nichts erzeugen, wenn sie nicht zu den geheimnisvollen Spielen der Schatten und des Rhythmus der mit dem Geiste erfaßten Linie ihre Zuflucht nimmt“.

Für die Beliebtheit Redonscher Werke zeugt dies, daß sie über das ganze Land hin auf vielerlei Sammlungen verstreut sind. Größere Bestände befinden sich in den Sammlungen Kröller, Bremmer, Goekoop (im Haag), die reichsten und auserlesensten Stücke besitzt A. Bonger in Aerdenhout, Zuidlaand. Auch ist es Holland, wo sich das Bedürfnis nach einer allgemein zugänglichen Vervielfältigung von Redons graphischen Arbeiten am frühesten geltend machte. Es erschien hier der erste vollständige Katalog seiner Schwarz-Weißarbeiten, ein reiches Abbildungswerk (Phototypie) in zwei Foliomappen 1916 unter dem Titel: Odilon Redon, *Oeuvre graphique complète*. Die Veröffentlichung unternahm der Verleger J. J. De Bois in Haarlem, Kruisweg 16, der seinerseits eine größere Anzahl Redonscher Gemälde sein eigen nennt. De Bois setzte sich andererseits für holländische Moderne wie Herman J. Kruyder ein.

Der Mystizismus des Kelten Redon hat auch in Paul Cézanne, dem Südgallier, für eine nicht geringe Zeit um die Vorherrschaft gestritten, damals in der Jugend, als jener seine überwirklichen,

in düstere Farbennacht getauchten Kompositionen der „Entführung“, des „Frühstücks im Freien“, der „Versuchung des heiligen Antonius“ malte. Nicht am Maßstabe des Lebens — unter der Forderung gedanklicher Leidenschaft werden hier Leiber und Vorgänge ins Drohende und Heldenhafte gereckt, Lichter aus geheimnisvollen Quellen über die Fläche gesandt, Himmel und Baumkulissen als undurchsichtige Raumlast verkörpert. Erst die Berührung mit den Pariser Impressionisten erwirkt es, daß Cézanne von der Darstellung bloß ersonnener Auftritte Abstand nimmt und wie Pissaro, Guillaumin und die anderen sich im wissenschaftlich zerlegenden Auflauern der Naturgegenstände übt. Nach seiner Rückkehr in die Heimat Aix beginnt eine dritte Entwicklungswende. Hinter dem zerstückelten und entseelten schönen Schein wird von ihm mit unsäglicher Geduld das Gerüst einer neuen, begrifflich verwurzelten Anschauung aufgeführt. Die bauenden Kräfte, die er jetzt in Bewegung setzt, stammen aus einem viel stärkeren Glauben an das geistige Gefüge der Welt als die romantischen Auslegekünste seiner Anfangszeit. Die geistigen Spannungen werden nicht mehr auf dem Umwege über den erzählerischen Bildinhalt eingefangen und verdichtet; sie durchfluten die vorgetragene Form selber und weben an ihrer höheren Bewußtwerdung. Wo Redon seine Gesichter mit Vorsatz haltlos und flächig verschwommen läßt, um deren viel-sagenden Zauber noch eindringlicher zu machen, reißt sich bei Cézanne der künstlerische Ausdruckswille in eine Schärfe und Geschlossenheit sondergleichen zusammen. Die Materie verflüchtet sich nicht; aber sie verdünnt sich bis zu einem solchen Grade, daß ihre Haut durchsichtig zum Zerreißen wird. Zum Vorschein kommt das Geheimnis der Mathematik, und wider die Lehranweisung einer unbefangenen Eindrucks-kunst wird der Satz gestellt: „Alles in der Natur formt sich nach Kugel, Konus und Zylinder“.

Diese Art der Weltvergeistigung verzichtet auf Odilon Redons Schwelgen in maßlosen unirdischen Schemenvorstellungen, verzichtet auf van Goghs sittlich-religiösen Überschwang, der in der

Geburt des Kunstwerks eine gerade nur augenblicklange Erleichterung findet — Vergeistigung heißt hier Ausdauer, Abhaltung ungezählter Sitzungen vor dem Modell, Einschaltung feinsten Selbstprüfungen und Willenswiderstände gegen den ungehemmten Ablauf der Schaffensantriebe, Gewinn eines klarsten Gleichgewichts zwischen Erfahrungswelt und Unendlichkeit. Derart entsteht mit sagenhaften Spann- und Tragkräften ausgestattet und die Reste des Stofflichen nur als Gleichnis beibehaltend, Cézannes abstrakte Raumgestaltung. Das Dasein der Dinge hat aufgehört, von den Gnaden des Zufalls abzuhängen; die Welt steht nach Bau und Farbe wieder im Unbedingten.

Bis zum Jahre 1920 bot in Holland die Sammlung Hoogendijk, Amsterdam, Gelegenheit zum ausgiebigen Studium des Cézanneschen Schaffens. Der ungefähr 400 Bilder aller Zeiten umfassende Bestand enthielt von Cézanne nicht weniger als vierzig Werke, die der Besitzer dem Rijksmuseum abwechselnd als Leihgabe überließ. Sie entstammten sämtlich der Zeit vor 1890, also jenen Jahren, da eben die neue Richtung bei dem Künstler einsetzte und auf seinen Bildern in der Atmosphärenbehandlung, der Farbfelderschichtung, der Tiefeneinteilung die ersten Anzeichen der späteren Architektonisierung unendlich zart aufzutauchen beginnen.

Nach dem Tode ihres Eigentümers wurde die Sammlung von den Rechtsnachfolgern aufgelöst und der Stapel Cézannescher Bilder 1920 nach Frankreich verkauft, wo sie sich unter die verschiedensten Erwerber zerstreut haben. Der letzte Rest besteht aus drei schönen Werken, die bei Frau van Blaaderen, Amsterdam, Johannes Vermeerstraat 28 zu sehen sind: einem Apfelstilleben, einer Landschaft und einem Blumenstück. Das letztere hängt hier an der nämlichen Wand mit dem Bilde einer blumengefüllten Vase von Odilon Redon und läßt den Abstand der beiden Temperamente aufs gründlichste empfinden, obwohl doch hier wie da die Entstofflichung und die Übersteigerung der Tatsachenwelt als das gleiche Ziel vorschwebt. An den einstigen größeren Bestand van Goghscher Werke erinnern die

drei übrig gebliebenen Tafeln: „Äpfel im Korbe“, „Wasserkanal“, „Fischer am Wasser“, alle aus des Malers französischer Zeit. Der Pariser Impressionismus kommt mit einer, die Farbenzerlegung üppig und ungestüm feiernden Landschaft von Guillaumin und zwei beschaulichen noch ganz herkömmlich gemalten Bildchen Sisleys („Werft mit Schiffsrümpfen“, „Villa im Laub“) zur Geltung. Eine Durchdringung der Césanneschen Raumsynthese mit schmuckhaft flächigen Vortragselementen zeigt der 1916 verstorbene, vielseitig begabte Belgier Rik Wouters in seinem großen und hellen Bilde „Landschaft“. Das Rijksmuseum bewahrt als Leihgabe der ehemaligen Hoogendijkschen Sammlung noch etliche Aquarelle von Voerman, eine Dünenlandschaft von Monticelli und ein Bild von Daumier. Mehrere hervorragende Werke Cézannes (Obst- und Blumenstilleben und drei Landschaftsbilder) besitzt A. Bongers in Aerdenhout.

DIE SAMMLUNG BEFFIE

Wenn die Werke Cézannes nach Holland in einer größeren Anzahl nicht einzudringen vermochten, so hat doch sein Geist und seine Art das neu aufkommende Malergeschlecht hier nicht weniger stark ergriffen als anderswo. Nur daß eben die Weiterwirkung nicht auf geradem Wege erfolgte. Ein Verbindungsmann stellte sich ein, der in seiner Person den von Cézanne gegebenen Anstoß rechtzeitig aus Frankreich nach Holland überbrachte. Dies war Le Fauconnier, der gleich anderen Pariser Vorwärtstündern Cézannes Entdeckung von den mathematischen Grundformen im Raume von Stufe zu Stufe weiter entwickelt und so den eigentlichen Kubismus mit aus der Taufe gehoben hatte, Le Fauconnier, der auch eine Weile den aus Italien gekommenen Ausdruckbestrebungen des Futurismus nahe gestanden hatte, und den das Schicksal eines Tages nach Amsterdam führte, wo er einen dritten Abschnitt seines Werdens erleben sollte.

Sechs Jahre, von 1914 bis 1919, hat der Aufenthalt Le Fauconniers in Holland gedauert. Während dieser Zeit hat er die Aufmerksamkeit der Holländer nicht nur auf die neuen künstlerischen Kunstabsichten des Westens gelenkt, sondern ihnen ebenso sehr die neuen Persönlichkeiten und Schulen des deutschen und russischen Ostens geläufig gemacht. Seine Anwesenheit zog die holländischen Jüngeren ungemerkt in den einheitlich kreisenden Erregungsstrom der europäischen Geisteskrise hinein, so daß sich die verheimlichte Unruhe unter ihnen nun zum hellen, verwegenen Umsturzbekenntnisse zuspitzte. Auf den Bildern der holländischen Fortschrittler begannen Farben und Formen aufzuglühen, die nicht aus dem Wesen der heimischen Überlieferung stammten, sondern die aus Anregungen von weiterher zuflossen und so für den wiedergewonnenen Zusammenschluß der Erlebnisquellen über die Landesgrenzen hinweg Zeugnis ablegten.

In der Sammlung W. Beffie, Amsterdam, Groene Burgwal 27, hat diese erste nach Holland hereinrollende Woge des internationalen Expressionismus einen gastlichen Empfang gefunden. Von Le Fauconnier allein besitzt der Sammler etwa 150 Werke. Hier ist die Entwicklung des Malers aus der Zeit seines Aufenthalts in Savoyen und in der Bretagne, wo Dünen, Fischerhütten, Felsen, Seebecken sich ihm schier von allein zu grauen Raumwürfeln und einem mächtigen geometrischen Landschaftsgeschiebe formten, über die Pariser Zeit, da er sich mühte, den Bauausdruck des Kubischen im nackten menschlichen Leibe aufschimmern zu lassen, bis zum Weggange aus Frankreich lückenlos zu überblicken. In Holland setzt zwar keine Stil-schwenkung ein, aber dem Einflusse des Bodens und der geschichtlichen Kunstüberlieferung seines neuen Wohnortes vermag sich Le Fauconnier gleichwohl nicht zu entziehen. Er wird kein Atmosphärenmaler und läßt sich von den äußeren Augenblickseindrücken nicht zum demütigen Diener machen, im Gegenteil, er behält sich weiterhin vor, die Wirkungen des Lichts und des Schattens als Wiedergabemittel unter vielen, nicht als das einzige zu behandeln. Aber die aus seiner Kunst entschwundene, kaum mehr gewagte Farbigkeit kehrt zurück und sie kehrt zurück mit einem Ungestüm, einer wilden und lauten Stimmenvielfalt ohnegleichen. Die Stilleben, die er vorzugsweise als Aquarelle ausführt, wachsen weit hinaus über den Grad bloß idyllischer Zustandsschilderung: Blumen, Früchte oder Eßgeräte, die als Vorwurf dienen, erhalten eine förmlich dramatische Erscheinungsgewalt. Die Landschaft wird mit zyklopischen Fäusten gepackt, aus ihrem sanft vergleitenden holländischen Flächenleben gerüttelt und emporgemauert zu fett und düster gepinselten nordischen Raumdenkmalen („La Zee-landaise“, „Veere“). Nirgendwo ein Abschweifen in die Einzelheiten, in die irgendwie erzählerische Ausstattung des Vorfalles. Allenthalben ein herrisches Bilden der Außenwelt nach dem Maßstabe inwendig vorweg erlebter Formbegriffe. „Hauptsache ist es ja nicht“, sagt der Künstler, „auf der Bildtafel den Ein-

druck des stofflichen Vorhandenseins der Dinge (das besorgt der Realismus) oder den Eindruck ihres flüchtig wechselnden Erscheinungsvielerlei (das besorgt der Impressionismus) einzufangen, sondern es gilt, jene seltsame Beeinflussungskraft und jenes inwendige Leben, das die Malerei in ihren Ergüssen, in ihren schimmernden Lichträtseln, in ihren abgründigen Ausstrahlungen zu enthalten vermag, in den Dienst der ahnenden Gestaltung zu stellen“.

Schließlich schafft die ideologische Neigung Le Fauconniers, der infolge seiner normannischen Abstammung von vornherein mehr denkerisch als sinnlich veranlagt ist, sich unmittelbar in der Wahl des Darstellungsstoffs ihr Genüge. Es entstehen die Bildfolgen: „La vie du Vagabond“ (drei Teile) und „Dieu te voit“ (vier Teile), sämtlich in der Sammlung Beffie, auf denen sich alles — Farbe wie Bericht — aus der inneren Erfahrung speist und wo die Außenwelt nur in abgerissenen und filmgrell weghuschenden Erinnerungen Zulaß erhält. Le Fauconnier ringt mit diesen Bildern nach der Erfüllung jener von ihm selber geprägten Forderung: „Des Künstlers Aufgabe ist es nicht, aus den neuen Gegebenheiten der äußeren Wahrnehmung ein planmäßiges Gesamtgefüge zu machen. Er will vielmehr der Epoche, in der er lebt, ihre eigene Art des geistigen Ausdrucks liefern, die stark und menschlich genug ist, um als solche die Zeiten zu überdauern“. Es braust denn auch in diesen Werken, von denen der Zyklus „Dieu te voit“ die Unterbezeichnung führt „Décoration pour une chambre de Méditation“, die ganze Unrast und die weltanschauliche Erschütterung der Gegenwart, zu deren Dolmetschern sich erfolgreicher als die Dichter und die Musiker in Europa die Maler gemacht haben.

Den nämlichen seelischen Aufruhr, nur andachtsvoller selbst in der Verzweiflung, künden die drei Bilder des deutschen Franz Marc, „Das arme Land Tirol“, „Das lange gelbe Pferd“ und „die Weltenkuh“. Unter ihnen ergreift das erstgenannte, das im Jahre 1912 gemalt wurde, durch die geradezu seherische Umschreibung des erst späterhin gänzlich zu Tage getretenen Zer-

falls der Welt, der Glaubensgrundfesten, der Liebe. Berge, Himmel, Menschenbehausungen wüten schauerlich gegeneinander; die unfruchtbare Gewalt ist Trumpf. Inmitten dieses Unwetters, das durch das All fegt, steht die Kreatur fassungslos und betäubt. Was immer kommen mag, sie ergibt sich. Der Rücken des „langengelben Pferdes“ ist verelendet von Schlägen, das Auge erloschen vor Abstumpfung. Aber dann gewinnt Marc wieder Zuversicht in die Zukunft. In dem Maße, wie er sich stilistisch von Kandinski befreit und seine Farbe ganz ihm selber zu gehören anfängt, stärkt sich in ihm die Überzeugung, die zu verkünden von da ab seine Werke nicht müde werden, nämlich, daß die Welt trotz allem unerschöpflich sei und in ihrem Schoße wie den Tod so auch das Glück, die Unschuld, den süßen Frieden beherberge. „Die Weltenkuh“ lagert rundgeschlossen und trächtig von neuer Geburt auf der Erdscholle, ein Gleichnis der allmütterlichen Zeugung. Den Eindruck zoologischer Ähnlichkeit zu erzielen, wird vom Maler nicht angestrebt. Die Wahrhaftigkeit der Gestaltung beruht ganz in der geistig künstlerischen Erlebnisbeziehung.

W. Kandinski ist mit mehreren Ölgemälden und der kleinen aquarellierten Federskizze „Bagatelle“ vertreten, Werke, die zwar deutlich verraten, daß sich der Maler der völligen Auflösung der Naturformen entgegen bewegt und daß er die Farben nur als kompositionelle Klangzeichen verstanden wissen will, die aber mit Buntheit und Linienschnörkeln nicht auf dekorative Wirkungen aus sind und insofern nicht die letzte Entwicklungsstufe des Künstlers verkörpern. Von russischen Werken sind weiterhin mehrere tonsatte Stilleben des Cézanne-Nachfolgers Ilja Maschkow, der „Carmenkopf“, des mit volkskunsthafter Derbheit arbeitenden A. Jawlenski, der „Dorfarzt“ und „Das Strandbild“ der leidenschaftlich verhaltenen Werefskin, die drei legendären Tafeln: „Der alte Geiger“, „Selbstbildnis“ und „Figur einer Bäuerin“ von Marc Chagall, Le Fauconniers Pariser Schüler, aufzuführen. Der Holländer P. Mondriaan mit einem abstrakten, blaugrünen Waldbilde einerseits, der Deutsche

Paul Klee mit haarfein aufs Papier gezitterten Federzeichnungen andererseits führen an die äußerste Grenze der reinen, unsinnlich gewordenen Gedanklichkeit. Neben ihnen nehmen sich die beiden, gleichen Zielen nachgehenden P. Picasso und O. Kubin auf den mit blühenden Figurenvorstellungen bedeckten Blättern, die W. Beffie besitzt, wie realistische Ereignisschilderer aus.

Auf den Bildern Kees van Dongens — „Andalusierin“, „Frau auf dem Divan — siedet und zischt die Farbe in der nämlichen Heftigkeit wie bei Kandinski, aber sie ist hier nicht nach der gedanklich-seelischen, sondern nach der nervös-sinnlichen Seite hin gesteigert. Die Naturform wahrt bei ihm die volle, körperhafte Gegenwart. Die Tänzerinnen, Gesellschaftsdamen, Akte, für die Kees van Dongen die Modelle in Paris findet, wo er sich niedergelassen hat und denen man, ihrer fleischlichen Unverhülltheit wegen in Holland geflissentlich die Tür verschließt, zeigen indessen eine Naturtreue nur allgemeinsten Art. Kees van Dongen löscht an den Vorbildern alles aus, was sie seelisch vereinzelt und zu abgestempelten Persönlichkeiten macht und stellt sie in den Daseinsschein unbürgerlichen schweifenden Triblebens, so daß seine Tafeln zuletzt mehr berausenden Erdichtungen als Tatsachenberichten gleichen. Ihm nahe steht Jan Sluiter, der hier mit einer beträchtlichen Anzahl weiblicher Akte, Köpfen, Blumenstücken vertreten ist, und andererseits der geschmackvolle, etwas gezielte Jean Verhoeven. Von Leo Gestel, beider Altersgenosse, sieht man nur Werke aus seiner ersten Schaffenszeit, wo sich die von ihm erstrebte Vereinfachung der Wiedergabe („Indische Tänzerin“), noch in flächig-dekorativen Bahnen bewegt.

DIE SAMMLUNG REGNAULT

Obschon in der jüngsten holländischen Kunst das Vorhandensein und die Herkunft auswärtiger Einflüsse unverkennbar ist, treten diese immerhin verarbeitet und auf eigene Weise erlebt auf. Es begibt sich eben in Holland keineswegs eine rückhaltlose Wiederholung der fremden Muster, keine blind verliebte Hinnahme, sei es der von Osten, sei es der von Westen kommenden neuen Wertbegriffe, weshalb denn in der Reihe der übrigen Schulen Europas die fortschrittliche Malerei Hollands eine deutlich betonte Sonderstellung einnimmt. Die internationalen Gemeinsamkeiten gelangen hier aus ihrem zuckenden Hin und Her zur Verknüpfung mit einer scharf bestimmten Volksart, zur sicheren Niederlassung in den Bedingungen eines alten künstlerischen Herkommens, und der Gegensatz zweier Zeitalter nimmt nicht wie in anderen Ländern die Form eines mörderischen Zweikampfes an. Annäherungen an verklungene Malverfahren geschehen als etwas Selbstverständliches.

Der Zusammenhang, der es erlaubt, vom Bestehen einer in sich geschlossenen neuholländischen Schule zu sprechen, betrifft neben handwerklichen Wechselbeziehungen und der Vorliebe für gewisse festgelegte Stoffgebiete, das rein menschliche Verhältnis der Maler zum Leben und zur Kunst. Beide, Leben und Kunst, werden in diesem Lager als etwas Übereinstimmendes und eng Zusammengehöriges empfunden. Das künstlerische Werk soll nicht die Abscheidung, nicht die Erlösung vom verfließenden Sein der Dinge bringen, sondern in ihnen sich spiegeln, sie bestätigen. Der gedankliche Aufschwung sättigt sich dauernd mit den Erinnerungen an die Sinnenwelt, mit den Triebmächten des Bluts und der Rasse und empfängt von hieraus seine natürlichen und unverbrüchlichen Bindungen.

Die Sammlung P. A. Regnault, Laren, enthält bis auf zwei hauchzarte Gemälde von Odilon Redon und graphische Blätter grübelnder deutscher Expressionisten (Marc, Eberz, Mense) so-

wie einige luministisch gemalte Bilder der Belgier Th. van Rijsselberghe und W. Paerels, hauptsächlich Werke solcher, durch ihre menschliche und künstlerische Bodenständigkeit charakteristisch verbundener holländischer Heimatkünstler. Gustave de Smet bringt in dieses Ganze die blutsverwandte flämische Note, während sich Willem van Konijnenburg trotz der gewissen kubischen Aufbauversuche, die sich aus den hier vorhandenen vier Bildern herauslesen lassen (siehe „Der ägyptische Ackersmann“) wie der Angehörige eines fremden Gesinnungskreises ausnimmt. Was bei ihm als wesenlose Spekulation auftritt, bewältigen die anderen mit robustem, unbekümmertem Zugriff (Colnot und Wiegmann). Eine Auseinandersetzung ist es, die in der Materie nun einmal etwas Gegebenes, etwas nicht Wegzuleugnendes erblickt. Selbst bei H. de Geytere, bei A.H. Gouwe, wo abstrahierende Neigungen sich noch am vornehmlichsten kundgeben, bewahrt in der Sinnlichkeit der Farben eine helle Diesseitsstimmung ihr entschiedenes Vorrecht.

Am meisten stechen die Gemälde des Amsterdamer Jan Sluifers ins Auge. Dieser Maler wetteifert mit Kees van Dongen in der zärtlichen Huldigung des nackten weiblichen Körpers, in der Vorliebe für helle, ungebrochene Farben. Während sich aber van Dongen infolge seines ständigen Pariser Aufenthalts menschlich sowohl wie künstlerisch von den holländischen Erbeigenschaften mehr und mehr entfernt hat, sucht und findet Jan Sluifers in der Heimat, die er nach kurzen, in der Frühzeit unternommenen Auslandsreisen nicht wieder verließ, seine Motive, seine Anregungen, seine Maßstäbe und entgeht auf diese Weise der Entwurzelung. Jene kubistischen und futuristischen Malereien, worin er sich eine Weile lang geübt hat, bildeten für ihn lediglich Zwischenstationen. Seine Natur blieb im Tiefsten davon unergriffen. Die „Staphorster Bauern“, die gewisse Ansätze zu einer starken, beherzten Bildgestaltung nach architektonischen Grundsätzen aufweisen, vermögen trotz aller Derbheit der Körpermodellierung darüber nicht zu täuschen, daß sich die Begabung Jan Sluifers dem Zwange rechnerisch-

räumlicher Formbegriffe nur widerwillig einfügt und daß sein eigentliches Ausdrucksmittel das freie, ja überschwengliche Schalten mit der Farbe ist. Er gebraucht diese nicht wie Breinert, von dem er herkommt, um damit Durchsichtigkeiten der Luft, sich spiegelnde Lichtkringel, das Spiel stündlich wechselnder Umrißbeschattungen auf den Dingen zu schildern; dem Impressionismus dankt er wohl die hochgepflegte Eindrucks-empfindlichkeit, die Zucht des optischen Beobachtens, aber er verlebendigt diese Errungenschaften von innen heraus, läßt sie mit einem leidenschaftlich dramatischen Ungestüm. Er gibt also auf seinen Blumenstücken nicht das stille, stimmungsvolle Gewebe von Stengeln, Blättern und Blütenkelchen, sondern aus ihrer botanischen Tatsächlichkeit bannt er die Pflanzen in die Verzauberung eines heißen und grellen Phantasiedaseins. Und auch seine Frauenkörper in der Blässe ihrer unsagbar zarten, bernsteingelben oder rosig schimmernden Haut bedeuten zuletzt nicht so sehr Erscheinungen der anatomischen Wirklichkeit als Traumgestalten, die Sluiters, indem er sie malt, umkost, genießt und besitzt.

Der andere Künstler, dem P. A. Regnault eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat, ist Gustave de Smet, belgischer Niederländer, der ursprünglich vollkommen im Fahrwasser des punktierenden, immer etwas dekorativ-gefälligen Luminismus seiner Landsleute segelte, bis er 1914 nach Holland kam und hier mit der expressionistischen Malweise zugleich seine verborgenere, flämisch-erdhaftere Wesensart entdeckte. Der Besitz sicheren Ruhms und die schon erreichte Reife des Lebensalters hinderten ihn nicht, unter all seine bisherige Arbeit einen Strich zu ziehen und von vorn anzufangen. Regnault war unter den Ersten, die in diesen gefahrvollen, unsäglich überraschungsreichen Jahren Werke von dem Künstler erstanden. Auf diesen Tafeln hat der Duft und die Farbigkeit von ehemals einem grüblerischen Ernst Platz gemacht, versessen wühlt der Pinsel im Düster branstigen Rots, lehmigen Brauns, rostigen Graus. Das Himmelslicht ist verloschen, die

Gegenstände wissen nichts mehr von der Anmut skizzenhaften Ungefährs. Plumpe, vierschrotige Fischer tapen durch überwölkte, winkelige Hafengassen, Bauern werfen über dunkle Ackerfurchen mit wuchtigem Arm Körnersaat aus, Frauen kriechen auf Armen und Beinen über die Erdscholle, jäten Unkraut, pflanzen neue Stecklinge. Der Mensch, der einfache, naturnahe Mensch im Zusammenhang mit seinem Berufe, den verherrlicht Gustave de Smet. Nicht aber aus der Entfernung des gebildeten, überlegenen Beobachters, sondern indem er mit seinem eigenen Ich sich auf die Stufe seiner Modelle stellt. Der nämliche Vorgang spielt sich ab wie bei all jenen Malern, die überdrüssig der europäischen Gesittung, weit übers Meer flüchteten, um den ursprünglichen, tierhaft unbefangenen und gebundenen Erdbewohner aufzustöbern. Nur daß sich de Smet nicht auf ferne Inseleilande, nicht in die Wüstenei zu begeben brauchte; er fand den Anschluß an die Gewalt und Echtheit des Naturhaften in sich selber, in seinem flämischen Blut. Der expressionistische Stil erfüllt sich bei ihm ungesucht mit jener Empfindungseinfalt und der oft linkischen Formenwahrheit, die aus der Kunst des Kindes und der primitiven Völkerschaften spricht.

Die Gesamtzahl der in dem Regnaultschen Kunstbesitz vereinigten Bilder beträgt ungefähr sechzig. Der größte Teil davon ist als ständige Leihgabe dem Städtischen Museum in Amsterdam übergeben, wo die Gemälde gesondert in einem eigenen Saal untergebracht sind.

DIE SAMMLUNGEN J. C. KIKKERT UND J. A. C. VAN DEN NIEUWENHUIJSEN

Neben Le Fauconnier war der andere tatkräftige Vermittler zwischen der künstlerischen Jugend Hollands und Frankreichs der Niederländer Conrad Kikkert. Er bildete in Paris und unter den Gleichgesinnten in den Künstlerkolonien der Bretagne, wo er lebte und arbeitete, gewissermaßen den holländischen Vorposten. Eher als seine Landsleute in der Heimat erfuhr er von neu auftauchenden Persönlichkeiten und Leistungen, gewährte unmittelbarer alle Wechselvorgänge innerhalb der internationalen Stilbestrebungen. Seine Atelierkenntnisse und freundschaftlichen Beziehungen setzten ihn in den Stand, schon 1912 im Modernen Kunstkrieg, Amsterdam, dessen Gründung er veranlaßt hatte und dessen Geschäftsführung er als Sekretär leitete, eine künstlerisch sehr ansehnliche Schau von nicht weniger als 248 Werken aus Rußland, Deutschland, Belgien, Frankreich und Holland zusammenzubringen: Werke der neuen Kunst, die sich im „Moderne Kunstkring“ von da ab regelmäßig bis zum Jahre 1915 ihr Stelldichein gaben.

Die Sammlung Conrad Kikkerts umfaßt etwa hundert Werke (Gemälde, Graphik, Bildhauerarbeiten) und ist vorläufig, da der Künstler seinen Wohnsitz in Paris hat, in den Lagerräumen des Städtischen Museums, Amsterdam eingestellt. Sie soll, falls der große Museumsplan der Stadt Haag zur Ausführung kommt, dort als zusammengehörige Schenkung ihre Unterkunft finden.

Die Sammlung setzt sich aus den Werken derselben internationalen Künstlerschaft zusammen, d. h. den Holländern L. Schelfhout, P. Alma, J. Wijandt, J. Bendien, K. Niehaus, O. van Rees, P. Mondriaan, J. Verhoeven, L. Gestel, den Franzosen F. Léger, Le Fauconnier, Fr. Herbin, Gleizes, dem Belgier Gromaire, den Russen N. Gontscharowa, Jawlenski, für die in Holland Verständnis zu wecken, C. Kikkert sich als Redner, als Schriftsteller, als Ausstellungsleiter Mühe gegeben

hat. Und weil in den Jahren, da die Sammlung entstand, die meisten dieser Künstler sich noch im Werden befanden, sogar einige noch ganz ungewiß und schwankend umhertappten, so gehören alle diese Bildtafeln nicht der eigentlichen Blütenperiode der neuen Kunst sondern der Früh- und Keimzeit an, was sie für das Studium der einzelnen Persönlichkeiten und des gegenseitigen Bedingtheits bedeutsamer macht.

Die Verwandtschaftlichkeit der Bestrebungen springt auch dort ins Auge, wo die technischen Darstellungsmittel offenkundig weit auseinanderlaufen. Der Betrachter nimmt wahr, welcher starke Traditions- und Gemeinschaftswille alle diese umstürzenden eigenbrödlerischen Künstler im Grunde beseelt. Der Eigentümer der Sammlung ist sich dessen selbst am deutlichsten bewußt, und dieses Wissen hat ihm offenbar bei der Zusammenstellung seines Besitzes nachdrücklich Beistand geleistet. Kennzeichnet Kikkert doch das Wesen und den Zweck der Kunst überhaupt als fortgeführte Überlieferung. In diese geistige Entwicklung bezieht er gleichermaßen den Kubismus ein, indem er schreibt: „Das was spottend Kubismus gescholten wird, ist eine Wiederherstellung, eine weitergeführte Überlieferung. Der Kubismus sucht — allerdings reizempfindlicher, beschwingter — wieder zu Werke zu gehen entsprechend der alten Eigenart der Rasse“.

Näher bestimmbar als bei diesen, aus verschiedenen europäischen Himmelsstrichen herkommenden Malern, ist der Wille, sich an die Vergangenheit anzuschließen, bei dem Holländer Piet van Wijngaardt. In der Sammlung C. Kikkert ist er nicht vertreten. Die meisten seiner Werke, etwa einhundert Gemälde, Kohlezeichnungen, Lithos, finden sich in entwicklungsgeschichtlicher Reihenfolge im Besitze von J. A. van den Nieuwenhuijsen, Haarlem, Kennermerplein 11. Auch der Sammler Slijper, Amsterdam Singel, 407 besitzt eine größere Anzahl. Jene Vergangenheit, bei der Piet van Wijngaardt unter bewußter Preisgabe der impressionistischen Handwerkserrungen anknüpft, ist die niederländische Landschaftsmalerei des 17.

Jahrhunderts. Aus solchem Zusammenhange erklärt sich zum Teil die dunkel-schwermütig-feierliche Grundnote seiner Bilder, die so sehr gegen das helle flirrende Lichtgeschmetter der Haager Schule und ihrer Nachkömmlinge absticht. Natürlich handelt es sich nicht um eine bloße Willkür; die Ähnlichkeit der Auffassung, die Piet van Wijngaerdt mit den niederländischen Großmeistern vereint, steigt aus Gemeinsamkeiten des Geblüts und der Weltanschauung. Das Unterscheidend-Neuzeitliche in Piet van Wijngaerds Kunst macht sich dafür in dem formalen Bestreben geltend, in das Dasein der Landschaft, des Bauernlebens, der jahreszeitlichen Luftstimmungen die Anschauung räumlich mathematischer Gesetzmäßigkeiten einzubauen. Der Gegenstand bleibt für ihn niemals das Zufallsereignis, als das er draußen in der Wirklichkeit auftritt. Bei seiner Übernahme auf die Fläche der Leinwand wird er weniger einer optischen als geistigen Verformung unterworfen, und erst diese Idealisierung, die auf der Leinwand das Einzelne und Ganze zueinander in Maß und Ordnung setzt, gibt der malerischen Wiedergabe Stärke und Standfestigkeit. Der andere Unterschied gegenüber den Alten betrifft den Pinselstrich des Künstlers. War es ehemals Brauch und Erfordernis, die Farbe zu verrühren und die Leinwand durch die glatte Lasur ganz zuzudecken, so läßt van Wijngaerdt gerne die Knoten und Rillen im Gewebe hervortreten, wodurch die Oberfläche des Bildes rau und ungehobelt bleibt. Sein Pinsel arbeitet mit breiten und vollen Farblagen; die Spuren der Pinselhaare, die beim Niederführen und Absetzen des Pinsels entstehenden Krustenränder werden nicht weislich getilgt, sondern bleiben stehen und berichten unverblümt von der Derbheit der Arbeitsweise. Derlei Restbestände verfolgen nicht den Zweck, nach Art der impressionistischen Farbenbehandlung den Eindruck einer fliegenden Beobachterhast, eines geistreichen Erlebens der förmlich fliehernden Hand zu erzeugen: der Verzicht auf die hüpfende Schmiegsamkeit des Pinsels, der gerade eindeutige Strich soll im Gegenteil das Auge des Beschauers wie zwischen Balken

festklammern und ihm Ruhe mitteilen. Es ist dieser breite, oft wühlende, immer männliche und rassige Pinselstrich Piet van Wijngaerds, der offenbar auf Le Fauconnier eingewirkt hat. Den zahlreichen Aquarellskizzen Le Fauconniers stehen die verschwenderisch und in ebenso großer Beherrschung des ersten Niederschreibens entworfenen Buntkreidearbeiten Piet van Wijngaerds gegenüber.

DIE SAMMLUNG BOENDERMAKER

Am eindringlichsten macht sich das verbunden-landsmännische Wesen der neuen Holländer in der Sammlung J. Boendermaker, Bergen (N. H.) bemerkbar. Die Anregung zum Sammeln erwuchs für Boendermaker daraus, daß einige Maler anfangen, Bergen und die angrenzenden Orte Schoorl und Egmond zur Lebens- und Arbeitsstätte zu wählen, was allgemach immer mehr Gleichgesinnte in diese Gegenden zog. In die Bauernhöfen wurden Ateliers eingebaut. Die Hotels veranstalteten für die Sommergäste fliegende Kunstausstellungen. Der Ruf Bergens als Künstlerkolonie war in Kürze so verbreitet und wohlgesichert wie der von Laren, das gegen 1910 den Siedlungspunkt aller großen und kleinen holländischen Freilichtmaler bildete. Während aber die Larenschen Freilichtmaler gehorsam in den Fußspuren der impressionistischen Altmeister wandelten, bemühten sich die Künstler in Bergen von der ersten Stunde an um die Aufstellung einer neuen und eigenen Stilgesetzlichkeit. Wegweiser zu Cézanne, der sich als das Vorbild gegenüber der punktierenden, tonzerlegenden Atmosphärenmalerei von allein darbot, wurde ihnen Le Fauconnier. Führte bereits dessen Malerei eine grüblerische, leidenschaftlich-verhaltene Sprache, so tat die Bergensche Landschaft, die nichts von der Trockenheit, der Helle und dem Frohsinn der französischen Provence besaß, das Ihrige, um die nach Cézanneschen Bauregeln geschaffenen Bilder hier düster und schweremütig zu stimmen.

Aus künstlerischen Gründen und unter dem Einfluß angeborener Beschaulichkeit hielten diese Bergenschen Maler sich an die Darstellung unbewegter Gegenstände, an Blumen, Obststilleben, Innenwohnräume, Ausblicke ohne erzählende Begebenheiten. In ihrer späteren Entwicklung greifen sie zwar auch nach anderen Stoffgebieten, aber zurzeit ihres Aufenthalts in Bergen gehen sie als Maler und Menschen völlig in der

Liebe zum Häuslichen, Innigen und Anspruchslosen auf. A. Colnot, von dem die Sammlung Boendermaker etwa zwei Dutzend Bilder aufweist, malt sachlich und andachtsvoll das körperhafte Rund von Äpfeln, Birnen, Weinbeeren, das idyllische Beieinander von Hausgerät und Nippsachen auf Kaminaufsätzen oder Tischplatten, den Anblick einer von Bäumen flankierten Allee oder eines Waldstückes, wo die Wipfel mit ihrem Geäste nicht botanisch ausführlich, sondern einfach als mächtige, flächenmäßig geteilte Raummassen erfaßt sind. Filarski läßt den Geist der Geometrie mit Behutsamkeit im Stengelwerk und den Blütenblattkränzen von Sonnenrosen und Gladiolen zum Vorschein kommen. Wilm Schumacher kapselt den Umfang eines Kopfes in Kanten und Felder ein, die er leise an die natürlichen Gesichtsstufungen der Kinnbacken, der Augenhöhlen, der Stirnsenke, der Schläfenwände anpaßt. Ihrer aller Palette bevorzugt die Molltöne, Braun, Lehmgelb, Rostgrün. Die Farben werden in fetten Breiten und ohne Sucht nach spielerischer Veredelung aufgetragen. Bei Matthieu und Piet Wiegman fließt diese Abkehr vom Wohlgefälligen und Allzubunten mit einem deutlichen Ausdruck religiös-gerichteter Verinnerlichung zusammen. Nicht erst der erbauliche Gegenstand, wie auf dem großen Gemälde „St. Willibrod“, sondern schon gewisse Tönungen der Farbmaterie, gewisse Unsagbarkeiten des seelischen Beigeschmacks in den Dingen geben kund, daß sich diese beiden Maler vom Erlebnis des Katholizismus entscheidend durchdrungen fühlen. Matthieu Wiegman hat seine Begabung eine zeitlang geradezu in den Dienst des kirchlichen Werbegedankens gestellt. Auf den Bildnissen nordländischer Bauern und verhärmter Kleinbürgerfrauen von Piet Wiegmann sind es die den Gesichtern eingegrabenen Züge demütigen Gefaßtseins, womit sich auf irdischere Weise die Jenseitsverknüpfung der Menschen veranschaulicht. Jan Sluiters, sowohl der malerischen wie der Sinnesempfindung nach der Gegenpol dieser beiden, ist mit etwa fünfzig Werken in der Sammlung gegenwärtig.

Auch Leo Gestel, der als der bedeutendste Angehörige der

Bergenschen Malergruppe gelten darf und dessen Werke in der Sammlung Boendermaker auch an Zahl das Übergewicht haben, weist alle Spuren eines unendlich feinfühlig entwickelten Heimatsinnes auf. Zugleich aber ragt er am weitesten über den Horizont Bergens hinaus, geistig sowohl wie mit seinen bild-technischen Absichten. Wie keiner der anderen seines Kreises hat er Zugänge in rein gedankliche Gefilde; in diesen ergeht er sich, ohne sich dabei die Treue zu brechen oder an Vollblütigkeit zu verlieren, was dasselbe heißt. Sein Verhältnis zum Leben ist nicht schlechthin auf die Formel des Katholischen festzulegen. Um ein für allemal zu glauben, dazu ist er nicht gelassen, nicht weltflüchtig genug. Sein aufsässiges Geblüt verträgt keinen dauernden fremden Herrschaftswillen über sich. Beständig treibt es ihn, sich als Mensch und Künstler zu häuten und zu erneuern. Unablässige Proben veränderten Sehens und Wiedergebens reihen sich aneinander, so daß seine Entwicklungslinie, bei aller Richtungsbeharrlichkeit, reich an Sprüngen, Rückfällen (Die Skizzenfolge der Belgischen Flüchtlinge), Überraschungen ist. Zu mehreren Malen reiste er nach Spanien, als wollte er auch örtlich zu sich selber einen größtmöglichen Abstand gewinnen. Aber was stark und unzerstörbar in ihm vorgebildet lag, entfaltete sich in der gegensätzlichen Welt des Südens nur desto charaktervoller.

Von früh an wurde Leo Gestel von jener überlieferten Ästhetik beunruhigt, die vorschreibt, daß die Anlage der Bildtafeln auf die Gegenwart eines außen befindlichen Betrachters Rücksicht zu nehmen habe, wodurch aus dem nach vorn geöffneten Staffeleigebilde etwas ähnliches wie ein flächig verkürzter Guckkasten gemacht wird. Um an derartigen Verfälschungen des Bildzwecks nicht teilzunehmen, versuchte er es anfänglich mit dekorativen Lösungen, die vermöge ihrer Zweidimensionalität von vornherein nicht auf das Ziel der Naturvortäuschung lossteuerten. Nach und nach aber rückte er der eigentlichen Aufgabe zu Leibe und ließ nun auf der Leinwand eine Frauenbüste oder einen Blumenstrauß nicht mehr in leib-

haft sichtbaren Umrissen sondern nur in den tausenderlei Erscheinungsresten auftauchen, die dadurch entstehen, daß die Körper mit ihren Rundungen nach mathematischen Regeln auf eine einzige Ebene bezogen werden. Die Bilder dieser Schaffenszeit gleichen Mosaikpflasterungen, in denen es flimmert und strudelt vom Wechselverhältnis der kaleidoskopisch durcheinandergeschobenen Farbenflecken. Hier ist der Punkt, wo Leo Gestel sich mit den reinen holländischen Abstrakten, mit Piet Mondriaan einerseits, mit Jakoba van Heemskerck andererseits berührt, nur daß bei den letzteren der Entformungsprozeß des Gegenständlichen noch weiter getrieben und dadurch für die vorstellungslose Malerei ein noch wesensgemäßerer, freierer Spielraum geschaffen wird. Leo Gestel selbst wandte sich vom mathematischen dem physiologischen Kubismus zu, der es ihm schließlich erlaubte, den Inhalt seiner Bilder so aufzustellen, daß sie nicht mehr wie auf alte Weise mit Vordergrund und Hintergrund und mit dem, was sie erzählerisch vortrugen, nur nach einer einzigen Seite hin sich öffneten. Den Beschauer, der jenseits der Leinwandfläche stand, nahm Leo Gestel mitten hinein in die Darstellung und ließ um ihn herum nach Höhe, Tiefe und Breite den Raum sich unendlich und rein auf sich selber bezogen entfalten. Am vollkommensten gelang ihm diese Stilreinigung auf den Bildern, die er auf der Insel Mallorca malte.

Die Besichtigung der Sammlung Boendermaker steht im Städtischen Museum, Amsterdam, wo sie als dauernde Leihgabe untergebracht ist, jedermann offen. Sie füllt zwei abge sonderte große Säle und umfaßt hier eine Auswahl von ungefähr achtzig Werken. Die Gesamtzahl der Gemälde darf man auf rund vierhundertfünfzig beziffern.

DIE SAMMLUNGEN TAK VAN POORTVLIET UND VAN ASSENDELFT

Der Gemäldebestand der Sammlung M. Tak van Poortvliet, im Haag, Wassenaarsche Weg 33, zieht die Schlußsumme jener Kunstentwicklung, die entgegen der impressionistischen Schaffensabsicht ihr Ziel in die Befreiung des Bildes vom Natureindruck setzt und danach trachtet, einem Bilde durch geistig formale Stützen und Stilvollkommenheiten Überzeugungskraft zu verleihen. Die Sammlung enthält nur sogenannte vorstellungslose Gemälde oder Werke, die der reinen abstrakten Kunst wesensverwandt sind. An Fortschrittlichkeit nimmt sie damit unter den holländischen Privatsammlungen den ersten Platz ein. Der Besucher hat hier die Möglichkeit, durch eigenen Befund sich von dem Aberglauben zu befreien, als ob diese unirdischen Darstellungen ein Heim unwohnlich machten und in den Stuben den Zusammenhang des einfachen menschlichen Verkehrs gefährdeten. Die Sammlung Tak van Poortvliet zeigt vielmehr, wie wohltuend solche mathematisch dinglosen Bildtafeln sich der Stimmung von Ruhe und Sicherheit im Hause einfügen, wie die verdichtete, seelische Anspannung, die sich in ihnen verkörpert, dauernd als Ansporn weiterwirkt, die Lebensempfindung klärt, einen hellen, gehobenen Mut erzeugt, und welches Gleichgewicht diese Werke der Mauerwand, die sie schmücken, welchen Eindruck der Geschlossenheit sie den vier Seiten eines ganzen Zimmerraums mitzuteilen vermögen!

Diese umfangreichen Kompositionen von Wassili Kandinski, die unter Glas aufgehängten Farbenholzschnitte von Franz Marc und dessen pflanzlich-beruhigte Tierdichtung „Das Schaf“, die kubistische, gedanklich kühle Tafel von Fr. Léger, die erregungslosen, kristallinisch gegliederten Flächenaufrisse P. Mondriaans und die große Anzahl farbiger und graphischer Werke von Jacoba van Heemskerck — welche strenge und

straffe Gehaltenheit verleihen ihre schwarzeingerahmten Holzschnitte z. B. dem weißgetünchten Treppenaufgange — diese ganze teils arabeskenblühende, teils auf karge Grundstrukturen zurückgeführte Kunst, lenkt den Menschen nicht von sich fort, verweichlicht und zerraspelt ihn nicht, unterläßt es, ihm bloße Einfälle vorzugaukeln und Erzählerisches „naturgetreu“ aneinanderzureihen: sie folgt inneren Gesetzmäßigkeiten und verkörpert diese ohne Aufputz und Wortmacherei. So strömt sie Frieden und Festigkeit aus, errichtet eine schützende Scheidewand zwischen den Hauseinwohnern und der Welt, stärkt, bereichert, bejaht das Lebensgefühl mehr als irgendwelche noch so daseinsfreudigen Darstellungen aus dem Sinnenreiche.

Die Sammlung umfaßt ungefähr einhundertfünfzig Werke. Ein gedruckter Katalog, der freilich nicht ganz vollständig ist, weil seine Herstellung schon mehrere Jahre zurückliegt, gibt die Namen der hier vereinten Künstler und ein paar technische Anhaltspunkte. Da die Werke keine erdkundlichen, keine geschichtlichen, keine porträtistischen Inhalte haben und sie sich auch sonst an keine äußerlich erfaßbare Gegebenheit anschließen, fehlt es ihnen in den meisten Fällen an der sonst üblichen literarischen Benennung. In der Mehrzahl sind die Gemälde nach dem handwerklichen Verfahren (Aquarell, Glasmalerei) oder nach den zu Grunde liegenden Stimmungsmerkmalen (Con Brio I, Lyrische Komposition) oder einfach nur mit Ziffern betitelt (Gemälde Nr. 10, Zeichnung Nr. 48). So findet der Beschauer weder im Katalog noch in den Gemälden selber einen Anstoß, um sich vom Künstlerischen ablenken zu lassen und seine Teilnahme an Gegenständliches zu verlieren; sein Einfühlungsvermögen darf gerichtet bleiben auf das Wesentliche. Schon diese Namenlosigkeit der auf den Bildtafeln sich abwickelnden Ereignisse — worin sich das Verlangen der Künstler nach der eigenen geistigen Entpersönlichung spiegelt — berührt ungemein reinlich und sachgemäß.

Innerhalb der hier vereinigten internationalen Künstlerschaft sind es die beiden Holländer Piet Mondriaan und Jacoba van

Heemskerck, deren Werke am meisten fesseln. Sie stehen beide auf der äußersten Seite des Gegensatzes zu den nationalen Künstlern etwa der Schule von Bergen. Aus ihren Stilmitteln ist alles ausgeschieden, was auf die persönliche Gemütsveranlagung, auf die Erregbarkeit für Freude oder Trauer, auf die Verbindung mit dem holländischen Stammeserbe in Geist und Kunst hindeutet. Es ist die Werkform in der ganzen Fülle ihrer Gleichnislosigkeit, die sich selber trägt, sich selber beweist.

Bei Mondriaan schlägt der Abstrahierungstrieb plastisch-baukünstlerische Wege ein. Erwarb er sich an Kopien nach altfranzösischen Meistern (Schule von Avignon), die er im Auftrage der Sammlerin in Paris ausführte, und an den impressionistisch gegebenen Schilderungen von Blumensträuben oder Landschaftsbildern jene Zucht des Auges und jene Sicherheit der Hand, die immer die Vorbedingungen des malerischen Schaffens bleiben, so wird bei ihm allmählich das Bestreben mächtiger, die Augenerlebnisse wegzulassen oder zum voraus zu überspringen und aus dem verhüllten Gerüste der Dinge nur ihre letzte kubisch-planimetrische Restform herauszugestalten. Die Farbe, die sinnlich war, verlöscht zu gipsgrauen und lehmgelben, gleichsam unorganischen Abtönungen; der Muskelbelag der Erscheinungen schrumpft ein zu einem feingefaserten Gewebe von mathematischen Strichen, Bogen, Ringen, Höfen. Vom Schauspiele körperlicher Bewegungen, formenreich geöffneter Blumen-, Getier-, Straßenwirklichkeiten zieht der Maler die Summe der Nebenumstände ab; er verdichtet, er filtert den gedanklichen Inbegriff heraus, er versachlicht. „Die neue Bildgestaltung, schreibt er einmal, kann vermittels keiner natürlich leibhaftigen Vorstellung in die Sichtbarkeit treten, da die leibhaftigen Vorstellungen stets mehr oder weniger in Beziehung zum Eigenpersönlichen stehen. Die neue Bildgestaltung kann nicht in jene Mittel eingehüllt sein, die das Eigenpersönliche kennzeichnen, nicht in die natürliche Form und Farbe, sondern ihren Ausdruck muß sie in den Abstraktionen von

Form und Farbe gewinnen: in der geraden Linie und der rein herausgestellten Primärfarbe.“

Jacoba van Heemskerck, die einer seit Jahrhunderten blühenden Malerfamilie entstammt, hat gleichfalls mit der getreuen Wiederholung der Wirklichkeit begonnen. Ihr Ausgangspunkt war der Kreis der Larenschen Freilichtmaler, wo sie gewissenhaft zeichnen und den Farbenton gemäß der naturalistischen Methode spalten und komplementär auf die Leinwand setzen lernte. Zuerst in der zeichnerischen Linienführung, später in der Farbenbehandlung künden sich dann Absichten an, das Bild geistig zu verselbständigen. Die Wirklichkeit wird abgebaut und umgeformt: die Auslese betätigt sich insbesondere an landschaftlichen Vorwürfen: Dünenketten, Segelschiffen, Fischerhütten, an den Wipfelbällen der Waldbäume. Es entsteht eine zweite Welt, ein Raumgefüge starker, einfach geschwungener, monumental gehaltener Linien, die ihre eigene einfache Sprache reden. Die Bildtafel besitzt ihre künstlerische Bürgschaft nun nicht mehr in der Wiedererkennbarkeit naturentlehnter Figurenumrisse sondern in jener rein formalen Harmonie, welche die Teile, die Kurven, Überschneidungen untereinander herstellen. Das beherrschte Spiel der Werte, der Klänge, der Gewicht- und Gegengewichtsspannungen tritt als der einzige Inhalt des Bilds, als sein Zweck und seine Schönheit auf.

Die Farbe geht inzwischen ihren eigenen Weg der Befreiung. Sie reinigt sich von den Mischtönen. Sie wächst an Ausdrucksverdichtung, vergeistigt, verdünnt sich nach Seiten der chemischen Zusammensetzung. Sie gewinnt eine Lauterkeit sondergleichen. Allgemach vermag sie dann losgelöst vom Gegenstande zu bestehen. Ihre nennende, signalisierende Kraft schafft mit Gegensätzen und Ausgleichen, mit plötzlichen Hervorbrüchen und hinschwindenden Dämmertiefen ganze Gesänge des Leuchtens und Flutens, und diese reinen Stimmungsergüsse werden niemals in verhohlener Fühlungnahme mit dem Beschauer auf ein vorab gebilligtes Programm festgelegt.

Am Ende vereinigt sich die Farbe wieder mit der Zeichnung. Im Aufsatz des Pinsels, in der Führung der zeichnerischen Linie ist nichts mehr übrig, was den Blick auf das Ich des Künstlers freigibt. Ganz rein und namenlos tragen die innere Erfahrung, trägt das hochgesteigerte Können sich selber vor. Es entstehen jene reichen, prangenden Farbenkompositionen, deren künstlerische Ballung so stark gespannt ist, daß sie des Zusammenhaltes des Holzrahmenvierecks nach der Weise des Staffeleibildes nicht mehr bedürfen. Ihre figürliche Fülle wird von der eigenen Mitte her gegliedert und abgegrenzt. Die Stilregeln des Flächigen walten in ihnen derart lebendig, daß die Wandebene, wo diese Malereien ihren Platz finden, erst durch sie aus der baukörperlichen Erstarrung geweckt wird. Mit Arbeiten auf Äthernit, mit Glasfenstergemälden und Mosaiksteintäfelungen hat die Künstlerin noch obendrein bewiesen, welche Möglichkeiten sich hier für die Wiederannäherung zwischen Malerei und Baukunst, für die Wiederauflebung des alten, selbstlosen, menschlichen Werkstätteingeistes in der Kunst eröffnen.

Eine ähnliche Geschmacksrichtung drückt sich in der Sammlung H. van Assendelft, Gouda, Nieuwe Park 9. aus. Sie hat einen kleineren Umfang als die Sammlung Tak van Poortvliet, aber sie ist ungefähr in denselben Jahren, um 1912, entstanden, und das ganz persönliche Teilnahmeverhältnis gegenüber der neuen Kunst hat auch hier, lange bevor die Vorkämpfer einer gegenstandslosen Darstellungsweise in Holland selbst nur dem Namen nach bekannt waren, den Ausschlag gegeben. Niemals bediente sich der Sammler des Rats oder des Angebots von Zwischenhändlern, sondern er setzte sich persönlich mit den Malern, wie entfernt von Holland diese auch wohnen mochten, in Verbindung und kaufte bei ihnen unmittelbar. So sandte ihm W. Kandinski eine große Komposition unter dem Titel „Der Orient“; von Franz Marc erhielt er das Aquarell „Das Erwachen der Tiere“; der italienische Futurismus zog mit mehreren Werken G. Severinis in das Haus ein; von einem der geschmack-

vollsten französischen Fortentwickler Cézanne'scher Raumauffassungen, dem Basken Tobeen, dem man in keiner sonstigen holländischen Sammlung begegnet, glückte es H. van Assendelft u. a. eine kleine Landschaft und ein Figurenbild großen Formats zu erwerben. Von den Abstraktmalern für die er sich besonders erwärmte, seien außer dem in Holland ansässigen Ungarn Vilmos Huszar, die Holländer Jacoba van Heemskerck, Piet Mondriaan, B. van der Leek und Jan van Straaten hervorgehoben.

SCHLUSSWORT

Die Teilnahme an den Leistungen der neuen Kunst beschränkt sich in Holland nicht auf solche Persönlichkeiten, die Kaufkraft und Unterbringungsräume genug besitzen, um als Sammler im größeren Stil auftreten zu können. Als einzelnes Werk, als kleine Folge von zwei und drei Stücken ist das moderne Bild in eine große Anzahl bürgerlicher Wohnungen eingedrungen, und wie in den eigentlichen Privatgalerien finden sich hier ebensowohl einheimische wie fremdländische Erzeugnisse. So hat sich ein Besitzstand angesammelt, der nachgerade dem Vorrat an Bildern des holländischen Impressionismus ziffern- und werkmäßig nahe zu kommen beginnt.

Wenn diese Wirklichkeitsmalerei, vor allem also das Können der Haager Schule, bei den Sammlern und auf dem Markte sich noch eines gewissen Vorrangs erfreut, so liegt die Ursache zu nicht geringem Teile bei den dargestellten Gegenständen. Die Werke der Bosboom, Mauve, Weißenbruch und Israëls verkörpern den Holländern die Heimat, den lebenslang erfahrenen und geliebten Alltag. Die Anhänglichkeit und Liebe zum Boden, die Zärtlichkeit für die in der Erinnerung mitschwingenden, zahllosen, kleinen, vielleicht nur halb verarbeiteten Augen-

erlebnisse wird auf diese gemalten Kirchen, Fischmärkte, Gesellschaftsszenen, Strandansichten, Binnenhäuser, Küchen- und Blumenstücke übertragen und so hängen sie in den Zimmern, im voraus mit der doppelten Zauberkraft begabt: Wirklichkeit vorzutäuschen und mit dieser Wirklichkeit dem Gemüt des Holländers Halt und Selbsterkenntnis zuzuführen.

Der Kunsthandel und die Kunstkritik haben es infolgedessen in Holland leicht die Meinung lebendig zu erhalten, als sei lediglich der holländische Impressionismus Kunst im höheren Sinne, denn ihm gegenüber verschmelzen sich, wie gesagt, triebhafte und völkische Bedürfnisse mit den ästhetischen. Gemäldehändler, die sich ausschließlich die Bekanntwerdung der neuen Kunst angelegen sein lassen, finden sich in Holland ebenso spärlich wie Universitätslehrer oder Tagesschriftsteller, die sich Schulter an Schulter neben die neuen Maler stellen, um ihnen und nur ihnen mittels der Presse, der Monatsschriften oder durch das gesprochene Wort die Anerkennung zu erkämpfen.

Wenn trotz alledem die Kunst der unmittelbaren Gegenwart in Holland für zahlreiche Menschen Anziehungskraft besitzt, so ist dieses ein Zeichen, daß sich das öffentliche Verständnis vom Urteile der Händlerschaft und der journalistischen Kunstrichter loszumachen beginnt. Ja, statt sich von den bestallten Sachverständigen noch weiter ins Schlepptau nehmen zu lassen, beraten und beeinflussen heute umgekehrt die privaten Sammler in steigendem Maße die Bilderhändler, die Presse und die Kunstgelehrten.

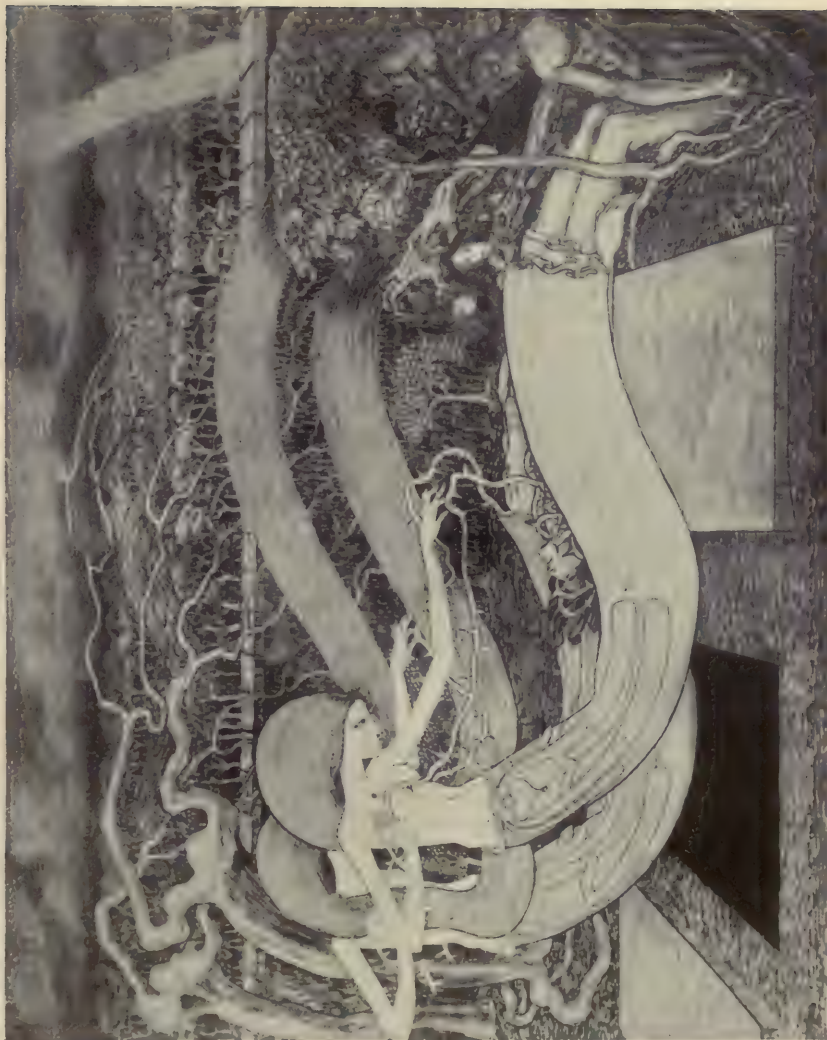
Wo so wenige Erinnerungen an die Heimat und an das eigene Leben zum Erklingen gebracht werden, wie von den Erzeugnissen der nachimpressionistischen Maler, und wo infolgedessen die ästhetische Wertbestimmung viel weniger abgelenkt, viel reiner gefällt werden kann, zeugt diese Zuneigung der holländischen Kunstfreunde — wie verhohlen sie sich auch zum Teile noch betätigt — für eine große Verfeinerung des Kunstgeschmacks, für eine vermehrte Empfindlichkeit des Kunstbewußtseins überhaupt. Das menschliche Verhältnis zu den Schöpfungen der

Maler ist das alte und gleiche geblieben: sie werden als edelster Schmuck des Heims, als Daseinsbegleiter, als vertraute Hausfreunde betrachtet, aber der Anspruch an die Leinwand, der ehemals nur gelautet hatte: Spiegele uns unser Land, unser Haus, unsere Umgebung, uns selbst wieder, hat sich gesteigert. Man wünscht von den Bildern die Mitteilung unbenennbarer, rein künstlerischer Kräfte und inmitten der täglichen Verrichtungen ein Nahesein des Geistes und der Ewigkeit. Damit gestaltet sich auch das Besitzverhältnis viel enger. Wo man im angekauften Werke ehemals sehr irdisch Welt und Stoff, Historie und Porträt umfaßte und genoß, da ist es heute wieder mehr der jenseitige Wert, die gar nicht aufzählbare Summe von Traum, Weltgefühl und Denkspannung, die ein holländischer Sammler angesichts seines Bilderbestandes besitzt, verwaltet und in die Zeiten weiterleitet.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

- | | | |
|----------------------|-----------------------|------------------------|
| Allebé 38 | Daubigny 10, 37 | 49, 50, 51, 52, 53, |
| Alma 71 | Daumier 10, 36, 41, | 54, 56, 57, 60 |
| Altorf 53 | 61 | Gontscharowa 71 |
| Artz 17 | Degas 54 | Gouwe 68 |
| Baldung 34 | Degouve de Nuncques | Gris 40 |
| Baseleer 28 | 37, 53 | Gromaire 71 |
| Bauer 10, 18 | Delacroix 36, 42, 46, | Guillaumin 12 |
| Beekman 40 | 47 | Heemskerck, van 78, |
| Bendien 71 | Denis 29 | 79, 80, 82, 84 |
| Berlage 10 | Derain 29 | Hennig 40 |
| Bernard 44 | Derkinderen 38 | Herbin 40, 71 |
| Bisschop 17 | Deijsselhof 18, 38 | Hodler 49 |
| Blanchard 40 | Diaz 10 | Hoijsma 18 |
| Blommers 13, 17 | Doesburg, van 40 | Huszar 40, 84 |
| Bock, de 17 | Dongen, van 66, 68 | Israëls, Isaäc 10, 18, |
| Bosboom 10, 17, 38, | Doudelet 37 | 49, 59 |
| 85 | Dürer 34 | — Jozef 10, 13, 17, |
| Bracque 13, 40 | Eberz 67 | 23, 85 |
| Breitner 13, 18, 38, | Eekmann 37, 53 | Jawlenski 65, 71 |
| 52, 68 | Fantin Latour 36 | Jongkind 38, 54 |
| Bremmer 38 | Filarski 76 | Kamerlingh Onnes 52 |
| Breton 37 | Gabriel 10, 13, 38 | Kandinski 65, 79, 83 |
| Cézanne 13, 37, 40, | Gauguin 37, 44, 45, | Kikkert 71, 72 |
| 49, 58, 60, 61, | 54 | Klee 66 |
| 62, 75, 84 | Gestel 40, 51, 66, | Konijnenburg, van 30, |
| Chagall 65 | 71, 76 | 31, 32, 33, 38, 68 |
| Cohen-Gosschalk 43 | Geijtere, de, 68 | Kruijder 58 |
| Colnot 68, 76 | Girieux 40 | Kubin 66 |
| Corot 10, 37 | Gleizes 71 | Leck, van der 40, 51, |
| Courbet 10, 37, 57 | Gogh, van 13, 14, 21, | 53, 84 |
| Cranach 34 | 22, 23, 25, 41, 42, | Le Fauconnier 13, 62, |
| Cross 37 | 43, 44, 45, 46, 47, | 63, 64, 65, 71, 74, 75 |

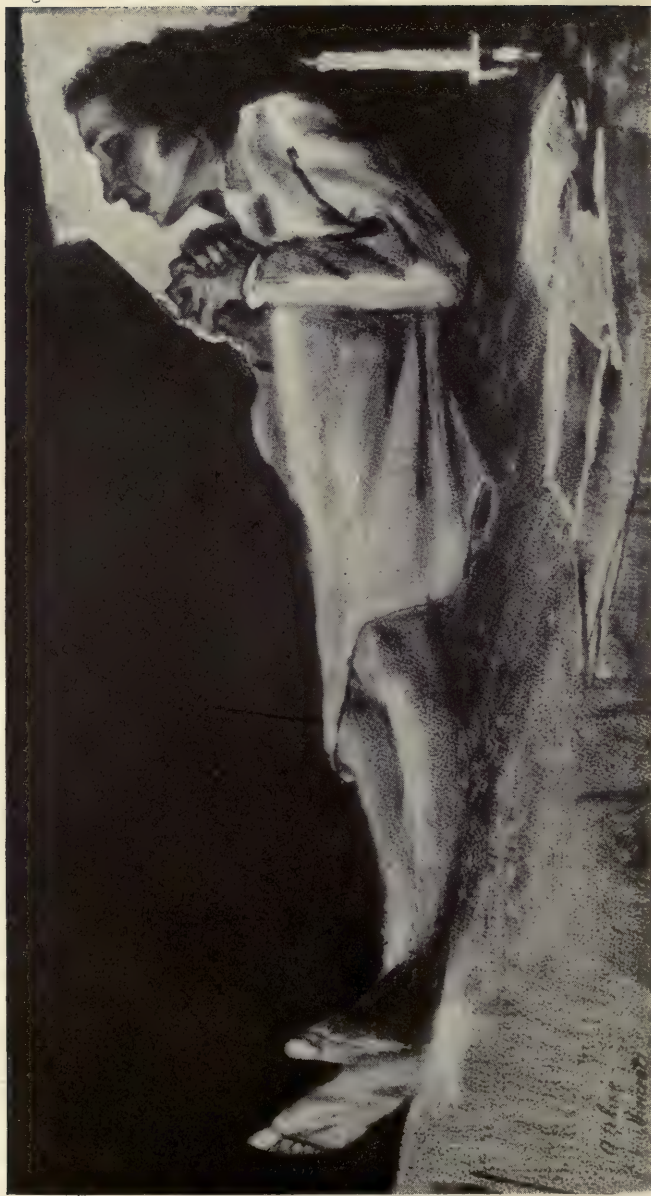
- Léger 71, 79
 Lemmen 28
 Manet 37
 Marc 64, 67, 79, 84
 Maris, Jakob 10, 13,
 17, 38
 — Matthijs 10, 13,
 17, 38
 — Willem 10, 13,
 17, 38
 Maschkow 65
 Mauve 10, 13, 17,
 23, 38, 85
 Mendes da Coster 53
 Mense 67
 Mesdag 9, 10, 13
 Metzinger 40
 Millet 10, 23, 36,
 42, 46
 Minne 28
 Mondriaan 13, 40,
 53, 65, 71, 78,
 80, 81, 84
 Monet 37
 Monticelli 10, 37,
 54, 61
 Munch 49
 Neuhuijs 13, 17
 Paerels 68
 Picasso 40, 66
 Pissaro 37, 59
 Rees, van 71
 Redon 36, 56, 57,
 58, 59, 60, 67
 Renoir 36
 Rembrandt 46, 72
 Rink 18
 Rousseau, Th. 16
 — Henri 29
 Russel 45
 Rijsselberghe, van 28,
 37, 49, 51, 68
 Schelfhout, A. 38
 — L. 40, 71
 Schumacher 76
 Segantini 10
 Seurat 21, 37
 Severini 84
 Signac 29, 37
 Sisley 37, 61
 Sluimers, J. 13, 66,
 68, 69, 76
 Smet, de 68, 69, 70
 Straaten, van 84
 Swart, de 13, 18
 Terweij 39
 Tholen 51
 Thorn Prikker 25, 26,
 27, 30, 38, 39,
 49, 52
 Tobeen 84
 Toorop, J. 19, 20,
 25, 28, 30, 38,
 39
 — Ch. 40, 53
 Toulouse Lautrec 44
 Vaes 28
 Velde, van de 27,
 28, 34
 Verhoeven 66, 71
 Verster 18, 38, 50,
 51, 52
 Veth 18, 38
 Voermann 13, 18, 38,
 51, 53, 61
 Weißenbruch, J. H.
 10, 13, 17, 18,
 38, 85
 — J. 38
 Werefkin 65
 Wiegman, M. 68,
 76
 — P. 76
 Witsen 13
 Wouters 61
 Wijandt 71
 Wijngaardt 72
 Zandleven 51, 53
 Zarraga 40
 Zijl 54



Jan Toorop

Tod, wo ist dein Stachel

Sammlung Hidde Nijland



Vincent van Gogh
Toter

Sammlung Kok



Willem van Konijnenburg
Heroe • Zeichnung



Willem van Konijnenburg
Kriegstanz · Aquarellierte Zeichnung

Sammlung Kröller



Johan Thorn Prikker
Cherubim

Sammlung Kröller



Jan Toorop
Ausschau



Theo van Rijsselberghe
Akt

Sammlung Kröller



Floris Verster
Stilleben

Sammlung Kröller

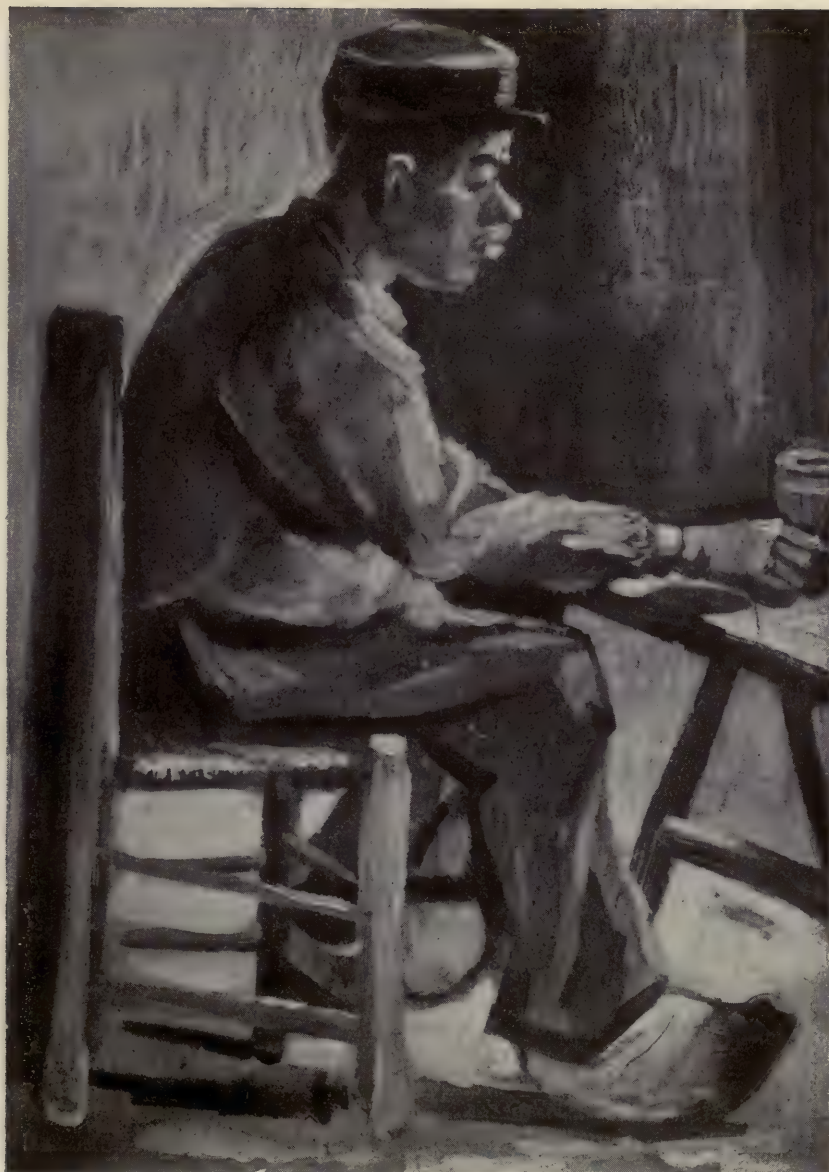


Auguste Renoir
Cirkusclown

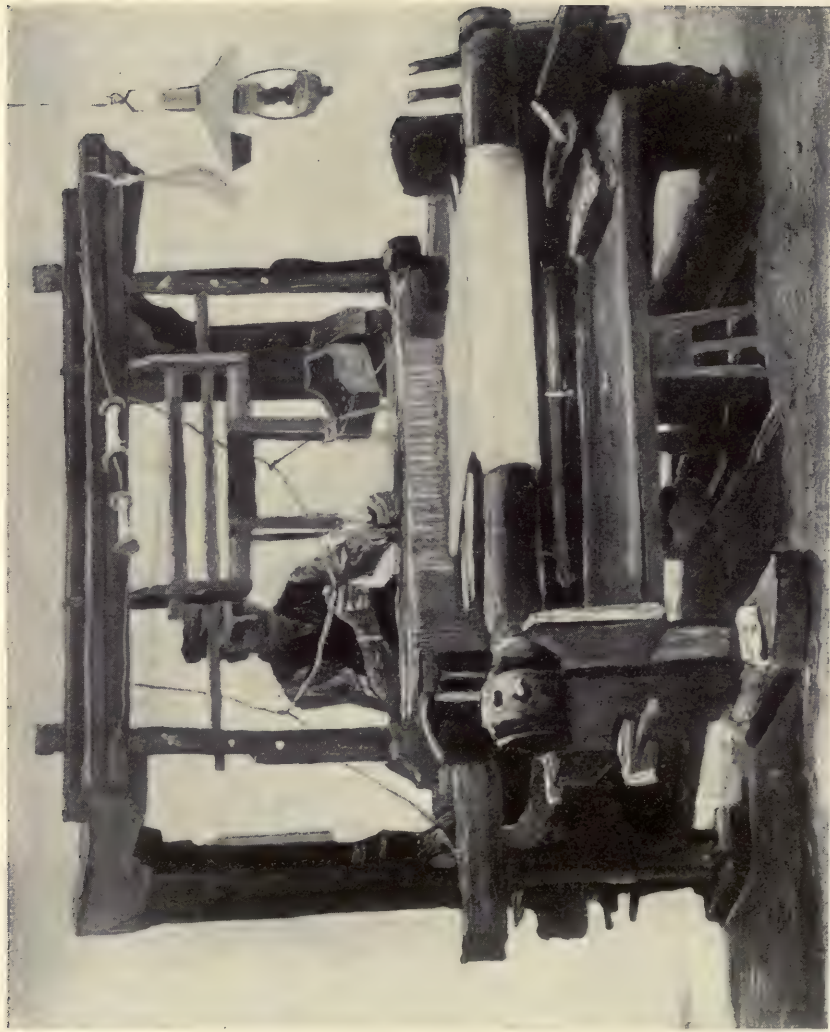
Sammlung Kröller



Odilon Redon
Illusion



Vincent van Gogh
Bauer am Tisch sitzend



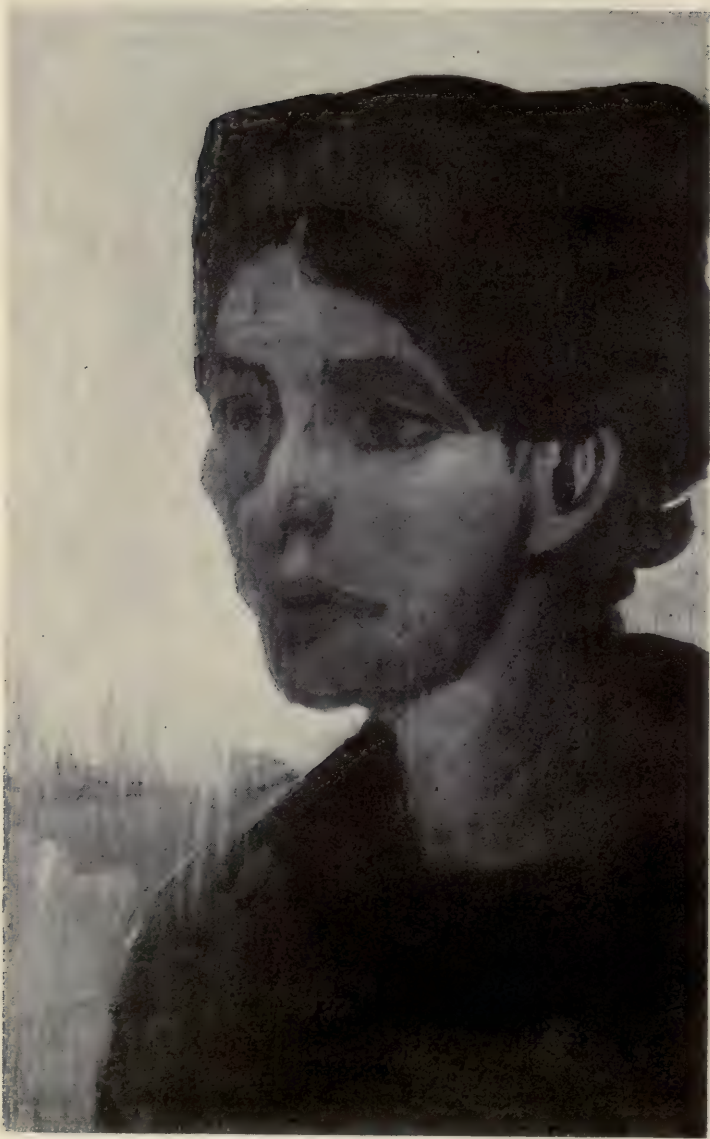
Vincent van Gogh
Webstuhl von vorn

Sammlung Kröller



Vincent van Gogh
Kartoffelleger

Sammlung Kröller



Vincent van Gogh
Kopf einer jungen Bäuerin

Sammlung van Gogh

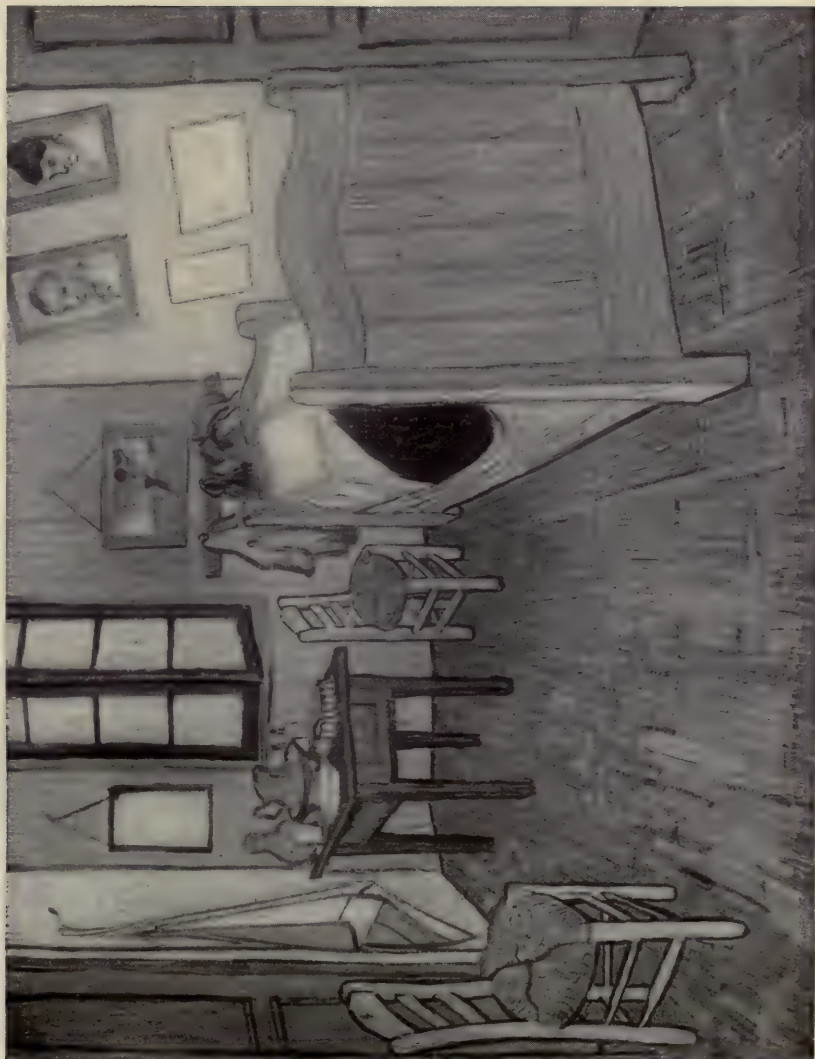


Toulouse Lautrec
Frauenbildnis

Sammlung van Gogh



Vincent van Gogh
Umgebung von Arles



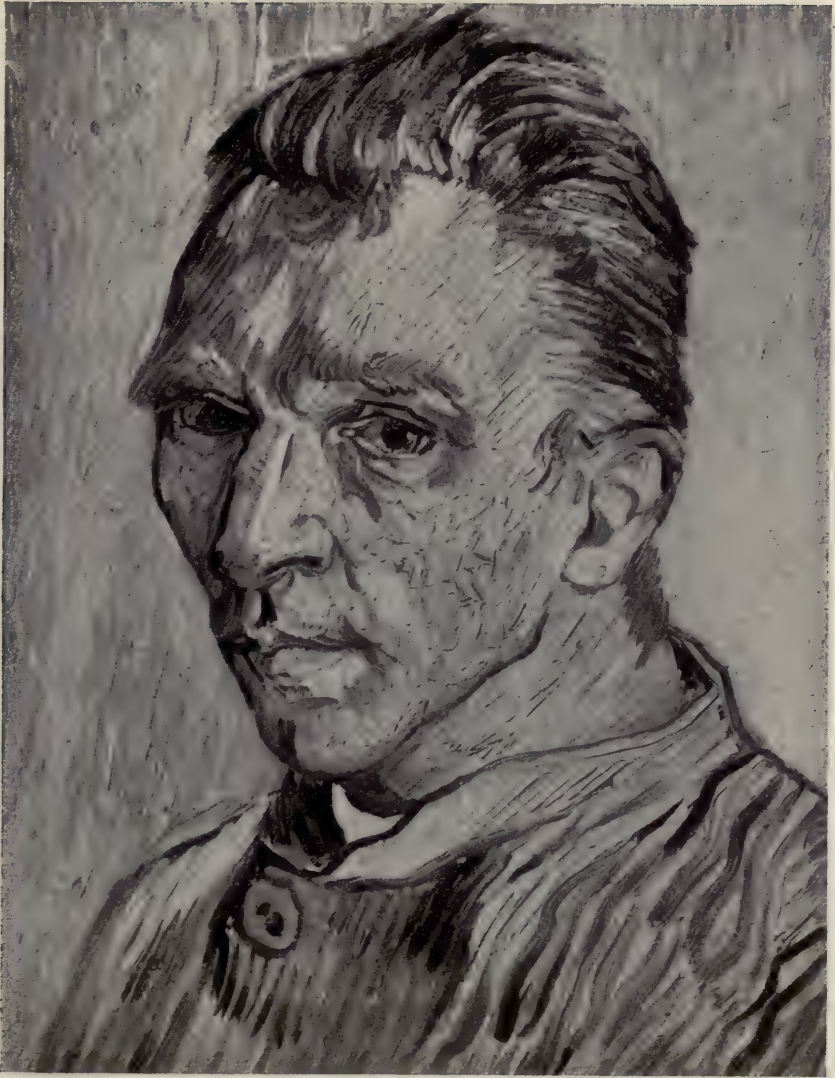
Vincent van Gogh
Schlafzimmer des Malers im Häuschen von Arles

Sammlung van Gogh



Vincent van Gogh
Selbstbildnis

Sammlung van Gogh



Vincent van Gogh
Bildnis



Sammlung van Gogh



Vincent van Gogh
Kornfeld mit schwarzen Vögeln

Sammlung Bremmer



Vincent van Gogh
Zeichnung aus dem Haag

Sammlung Bremmer



Vincent van Gogh
Äpfel

Samlung Bremmer



Floris Verster
Winterlandschaft

Sammlung Bremmer



M. Luce
Blumenstrauß

Sammlung Bremmer



Jean Herbin
Stilleben

Sammlung Voûte



Edgar Degas
Damenbildnis

Sammlung Voûte



Paul Gauguin
Tahitimädchen

Sammlung de Bois



Odilon Redon
Le livre

Sammlung de Bois



Odilon Redon
Apollonwagen

Sammlung de Bois



Herman J. Kruyder
Arbeit



Odilon Redon
Blumen



Paul Cézanne
Stilleben

Sammlung van Blaaderen



Paul Cézanne
Landschaft



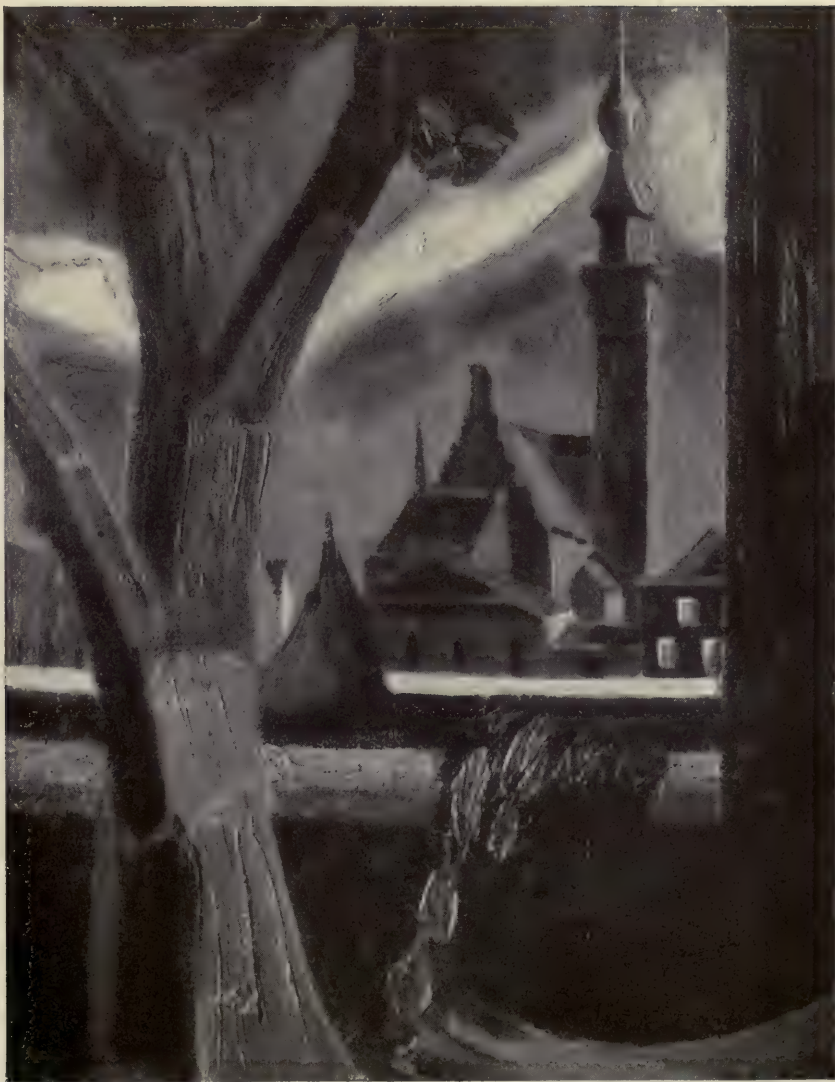
Armand Guillaumin
Landschaft

Sammlung Beffie



Le Fauconnier
Bildnis des Dichters Paul Castiaux

Sammlung Beffie



Le Fauconnier
Die Stadt Veere



Le Fauconnier
Bildnis

Sammlung Beffie



Pablo Picasso
Liebespaar



Sammlung Beffie



Franz Marc
Das arme Land Tirol

Sammlung Beffie



Wassily Kandinski
Bagatelle

Sammlung van den Nieuwenhuisen



Piet van Wijngaert
Landschaft mit Bauernwagen

Sammlung van den Nieuwenhuisen



Piet van Wijngaerdt
Ausblick auf Häuser

Sammlung van den Nieuwenhuisen



Piet van Wijngaerdt
Stilleben

Sammlung van den Nieuwenhuisen



Piet van Wijngaerdt
Landschaft

Sammlung Boendermaker



Matthieu Wiegmann
Interieur

Sammlung Boendermaker



Gustave de Smet
Schiffe

Sammlung Boendermaker



Jan Sluiters
Schauspielerin





Leo Gestel
Bauerngehöft mit Kühen

Sammlung Boendermaker



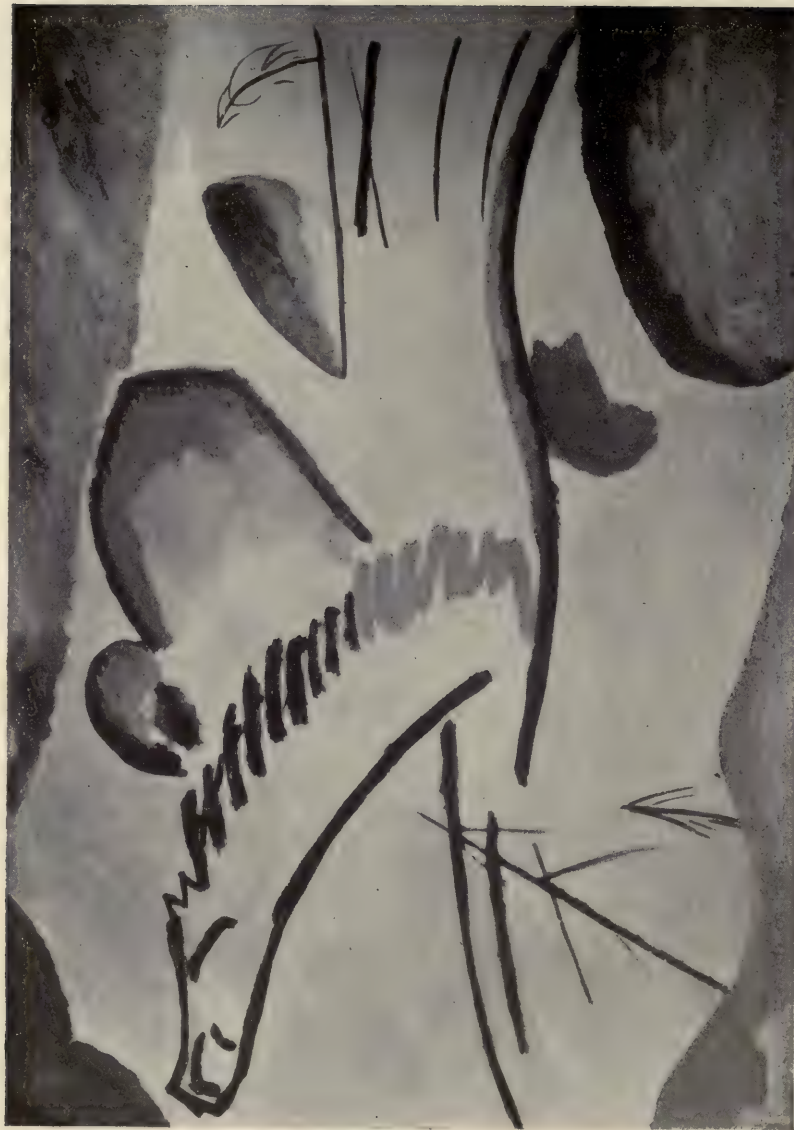
Leo Gestel
Landschaft mit Pferd
19

Sammlung Tak van Poortvliet



Franz Marc
Das Schaf

Sammlung Tak van Poortvliet



Wassily Kandinski
Lyrisches

Sammlung Tak van Poortvliet



Georg Schrimpf
Anbetung



Jakoba van Heemskerck

Sammlung Tak van Poortvliet



Jakoba van Heemskerck
Bild 95

Sammlung Tak van Poortvliet



Jakoba van Heemskerck
Wandfüllung in Beton ausgeführt



Jakoba van Heemskerck
Bild 66

Sammlung van Assendelft



Tobeen
Baskische Landschaft

Sammlung van Assendelft



Tobeen
Das Netz

Sammlung van Assendelft



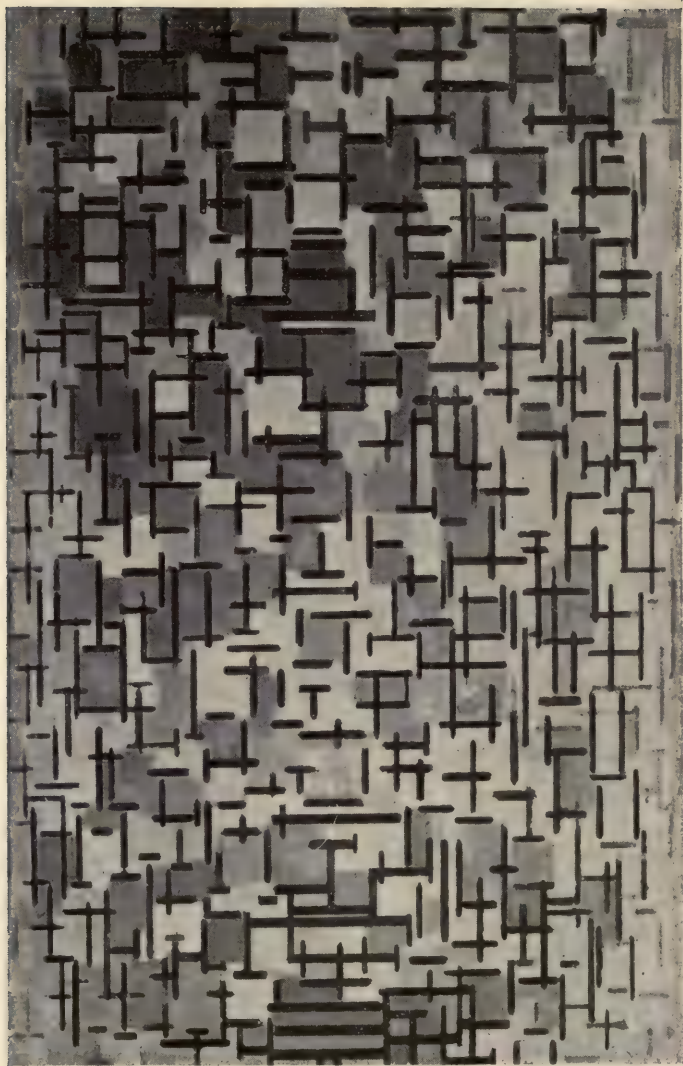
Gino Severini
Lazarettzug

Sammlung van Assendelft



Gino Severini
Selbstbildnis

Sammlung van Assendelft



Piet Mondrian
Komposition

N
5272
H84

Huebner, Friedrich Markus
Holland

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
